

ACTA ROMANICA



TOMUS XXII

*JATEP*ress

Szeged 2003

ACTA ROMANICA

TOMUS XXII

Sándor ALBERT, Veronika BAKONYI, KATALIN DOHAR,
ZSUZSANNA GÉCSEG, TIMEA GYIMESI, ILDIKÓ FARKAS,
JUDIT KARÁCSONYI, ESZTER KOVÁCS, KATALIN KOVÁCS,
ANIKÓ KŐRÖS, JENŐ ÚJFALUSI NÉMETH, VIRÁG PATAKI,
ÁGNES PÁL, MIKLÓS PÁLFY, OLGA PENKE, LÁSZLÓ SUJTÓ, GÉZA SZÁSZ

SZEGED

2003

Ce volume a bénéficié du soutien financier de la fondation
Pro Renovanda Cultura Hungariae (« Klebelsberg Kuno emlékére »)
ainsi que de l'Institut Français

RÉDACTION

Sándor ALBERT, Timea GYIMESI, Katalin KOVÁCS

LECTEURS

Hélène HULIN, David PICART

RÉDACTION TECHNIQUE

Katalin KOVÁCS

Illustration de couverture :

WATTEAU, Antoine, *Six études de la tête d'une jeune femme et
deux d'un jeune garçon Antoine* (vers 1717)
Paris, musée du Louvre

JATEPRESS, SZEGED, 2003

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table des matières

Avant-propos	5
Sándor ALBERT : Réflexions philosophiques sur la notion de <i>contresens</i>	7
Zsuzsanna GÉCSEG : La notion de DP et sa pertinence en linguistique française... 17	
Ildikó FARKAS : Le futur antérieur : nouveau temps du passé ?!	31
Miklós PÁLFY : Les dictionnaires : typologie et nomenclature	39
Jenő ÚJFALUSI NÉMETH : Le fonctionnement du thème de l'amour contrarié de <i>Mélite à Polyeucte</i> de Pierre Corneille.....	47
Ágnes PÁL : Le genre de la lettre dans la pratique de traduction de Bussy.....	61
Olga PENKE : Histoires universelles et philosophies de l'histoire en France au siècle des Lumières	73
Eszter KOVÁCS : Moquerie et utopie chez Diderot. L'île des <i>Bijoux indiscrets</i> et Tahiti du <i>Supplément au voyage de Bougainville</i>	83
Katalin KOVÁCS : L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot	93
Anikó KÖRÖS : Prévost passionné. La passion de l'amour dans les <i>Mémoires et aventures d'un homme de qualité</i>	105
Géza SZÁSZ : Les premiers voyages en bateau à vapeur sur le Danube hongrois ..	115
Katalin DOHAR : La question de l'intégration chez Pierre Loti	125
Virág PATAKI : La poésie au miroir – encore une fois sur l'autoréflexivité mallarméenne	135
László SUJTÓ : <i>L'Étranger</i> et <i>Laquelle est la vraie ?</i> Deux allégories du genre ..	149
Veronika BAKONYI : Autopacte claudelien d'un moi. Le recueil de sonnets d'Alain Bosquet	159
Judit KARÁCSONYI : Pour une rhétorique de l'image? Remarques à propos d'une peinture	167
Timea GYIMESI : Préliminaires d'une relecture. Introduction à l'esthétique de Michel Tournier	177
Nos auteurs	185

Avant-propos

Acta Romanica, revue du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université de Szeged, paraît plus ou moins régulièrement dès 1964, avec l'intention de donner une idée générale des sujets et des problèmes qui préoccupent les enseignants du Département de Français ainsi que de leur offrir la possibilité de publier les derniers résultats de leurs recherches. Les cinq derniers numéros ayant été réservés uniquement aux publications de jeunes diplômés, participants de la formation doctorale de notre département, le présent numéro retourne maintenant à l'ancienne tradition, ayant pour but de donner au lecteur une vue d'ensemble des champs de recherches et des orientations principales de nos enseignants et de montrer l'hétérogénéité des sujets qui font l'objet de leurs recherches. Aussi nous a-t-il paru raisonnable de regrouper les dix-sept articles du présent volume en deux sections majeurs, *linguistique* et *littérature*. Les quatre articles rangés en matière de linguistique témoignent de la diversité des approches et du contexte référentiel et conceptuel des auteurs : philosophie du langage et traductologie (S. ALBERT), lexicographie et lexicologie (M. PÁLFY), linguistique générative (Zs. GÉCSEG), grammaire descriptive (I. FARKAS). Les treize articles en littérature présentent également une grande variété tant chronologique que générique : du récit de voyage (G. SZÁSZ, E. KOVÁCS, K. DOHAR) en passant par la théorie esthétique (J. KARÁCSONYI, T. GYIMESI) et dramatique (J. ÚJFALUSI NÉMETH, K. KOVÁCS), aux lectures de la poésie (V. PATAKI, L. SUJTÓ, V. BAKONYI) et du roman par lettres (Á. PÁL) ainsi qu'à la micro-analyse du roman (A. KÖRÖS) via l'historiographie (O. PENKE).

La plupart des auteurs enseignent au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université de Szeged. Cependant, nous avons réservé la possibilité pour quelques jeunes diplômés de présenter les résultats de leurs recherches ou, éventuellement, de faire paraître un morceau de leurs thèses préparées ou en cours de préparation. En fin du volume, le lecteur trouve quelques renseignements succincts concernant la profession, l'enseignement et le champ de recherches des auteurs de ce numéro.

Szeged, juillet 2003

Les rédacteurs

Réflexions philosophiques sur la notion de *contresens*

Sándor ALBERT

0. Introduction

Une des catégories les plus subtiles et les plus complexes de la traductologie, le *contresens* n'est ni de *faux sens*, ni de *nonsens*, bien que, sur des bases purement théoriques, il ne soit pas facile de délimiter ces trois catégories ou de tracer une ligne de démarcation claire et exacte entre elles¹. Le *contresens* est un terme conceptuel vaste qui englobe différentes fautes de traduction dont l'origine est la compréhension insuffisante ou l'interprétation fautive ou erronée du texte-source. L'acte de traduire étant une activité humaine extrêmement complexe et compliquée ayant un certain nombre de facteurs « humains » irrationnels et insaisissables, la plupart des *contresens* sont, dans une première approche globale, des fautes de traduction quelquefois assez banales qui peuvent être ramenées à un manque d'attention ou de concentration de la part du traducteur. Antoine Berman a sans doute raison de constater que :

L'espace de la traduction est celui de l'inévitable défaillance. *Le défaut de traduction est inhérent à la traduction*. A quoi tient ce défaut ? Quel est son fondement ? Pour répondre à ces questions, il faut probablement une analytique du sujet traduisant, le « traducteur » (BERMAN 1999, p. 49, souligné par l'auteur).

Cependant, il y a des *contresens* très subtils et bien raffinés qui méritent l'attention des traductologues et qui se prêtent à des considérations philosophiques. Tel est le cas par exemple du traducteur (du discours théorique en premier lieu) qui, pour éviter un *nonsens*, une tautologie ou une confusion terminologique est obligé d'opter *consciemment* pour un « *contresens minimal* ». Dès la fin des années 70, situant toute la problématique dans un contexte essentiellement sémiotique et présentant quelques exemples concrets de sa propre activité traduisante, Jean-René Ladmiral conclut que,

en l'absence d'un terme-cible qui serait, sur le plan sémantique (ou par quelque biais sémiotique), strictement équivalent au mot qui fait problème dans le texte original, le traducteur est parfois amené à choisir *la connotation contre la dénotation* et à consentir consciemment [...] à ce que nous pourrions appeler un *contresens minimal* (LADMIRAL 1979, p. 244).

Un exemple connu en est celui des missionnaires contraints, pour enseigner l'Évangile aux Esquimaux, de transformer « l'agneau de Dieu » en « phoque de Dieu » car, sans cette précaution, l'assemblée n'aurait pas pleinement saisi le sens du message originel (cf. JIN 1985, p. 316). Cependant, « choisir la connotation contre la

¹ La catégorie de *nonsens* pose un certain nombre de problèmes issus du fait que ce terme est utilisé aussi par d'autres disciplines telles que les mathématiques, la logique, la sémantique, la philosophie du langage etc. (cf. BOUVERESSE 1997).

dénotation » peut comporter bien des dangers. Aussi avons-nous l'ambition, dans cet article, de présenter d'abord quelques exemples typiques, ensuite, par souci de recherche épistémologique, de théoriser sur les pièges que tend pour le traducteur l'obligation « d'opter pour le „contresens minimal” » (LADMIRAL 1979, p. 245).

1. Traductographie

Pour en rester à la traduction de la Bible, un très bel exemple est relevé par NIDA & TABER (1969, p. 97). Il concerne le verset de l'Evangile selon Saint Jean qui est connu sous la forme : « Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en lui ne périsse point, mais qu'il ait la vie éternelle » (III. 16)². Si l'on en croit les deux auteurs, traduit en langue thaï, ce verset prendrait à peu près la valeur suivante : « Dieu a tellement convoité ce monde matériel qu'il a envoyé son Fils unique, afin que quiconque est suffisamment dupe pour croire en lui soit condamné à exister pour toujours et à ne jamais avoir la chance de mourir ». Là, ce n'est plus un contresens minimal, mais un *contresens maximal* dont l'origine est sans doute à chercher dans les connotations sémantiques que le bouddhisme attache en thaï aux termes « monde », « vie éternelle » et « croire ». La théorie de la traduction et la philosophie du langage doivent-elles donc conclure que la compréhension et l'interprétation d'une phrase (ou d'un texte) dépendent du sens que l'environnement culturel attache à ses termes-clés ? Faut-il se résigner à ce que, comme un savant israélien l'a formulé il y a presque un demi-siècle : « il existe un risque de lire dans les mots de l'auteur des significations qu'il n'avait jamais pensé y mettre, significations nées au contraire dans l'esprit du lecteur ou du traducteur » (V. H. INGVE 1956, cité par MOUNIN 1976, p. 14) ? Le texte serait-il à ce point à la merci des récepteurs ? Paul Valéry avait-il raison de dire que ses vers ont le sens qu'on leur prête³ ? Et si cela est ainsi, en quelle mesure le traducteur est-il obligé de prendre en considération les attentes, les traditions, tout le contexte socio-culturel du public-cible ? Ne court-il pas le risque de prendre le rôle du commentateur, même si, en principe, il est pleinement conscient du fait que « sauf quand il est en même temps préfacier et spécialiste, le traducteur n'a pas à se transformer en commentateur » (LADMIRAL 1979, p. 231) ?

Disons dès le début que le statut ontologique du *contresens* est très confuse et très vague. Dans un article extrêmement intéressant et riche d'idées (« Traduire *Le Père Goriot* en chinois », JIN 1985) Serena Jin décrit minutieusement les différents procédés de compensation et d'ajustement que les traducteurs chinois du roman de Balzac ont été obligés d'effectuer lors de la traduction des figures de rhétorique (incluant principalement l'emploi de l'analogie et de la métaphore), de la traduction

² La traduction hongroise de ce verset par Gáspár Károlyi est : « Mert úgy szerette Isten e világot, hogy az ő egyszülött Fiát adta, hogy valaki hiszen ő benne, el ne vesszen, hanem örök élete legyen ».

³ « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens » (VALÉRY, Paul : *Œuvres*, vol. I, Paris : Gallimard, 1965, p. 1509).

des noms propres, des surnoms, des diminutifs et des expressions idiomatiques. Les équivalents chinois des métaphores animales sont particulièrement instructives : étant donné que « toutes les sociétés et communautés ne font pas les mêmes assimilations » (NIDA 1964, p. 94), une métaphore donnée peut, une fois traduite, perdre facilement son sens figuré. Puisque, comme le constatent à juste titre Nida & Taber dans leur ouvrage commun (cf. NIDA & TABER 1969, p. 88), « les assimilations, au sens figuré, sont souvent arbitraires et conventionnelles, et presque toujours spécifiques d'une culture et d'une langue particulières », il y a nécessité d'effectuer quelques ajustements afin de restaurer ou reproduire *l'effet* original dans la langue-cible. Aussi les traducteurs chinois du *Père Goriot* se sont-ils heurtés à de nombreuses difficultés pour traduire les métaphores animales de Balzac concernant le lion, le dragon, le chien, le rat, la chauve-souris, le chat, la marmotte, etc. Quelques exemples suffiront. Dans le roman, le père Goriot est souvent comparé à un chien. En Chine, où les chiens sont loin d'être aussi prisés qu'en France ou en Grande-Bretagne, peu d'expressions concernent cet animal. Ainsi l'expression « avoir du chien » est impensable en chinois : l'équivalent le plus proche en serait peut-être « avoir du renard ». « Une vie de chien » y deviendrait « une vie de vache et de cheval ». En chinois, « mourir comme un chien » n'éveillerait aucune compassion chez le lecteur, ni la vie ni la mort n'ayant quelque chose à voir avec la métaphore du chien. Difficile, dans de telles conditions, de conserver le style balzacien et d'essayer d'en sauver toutes les références mythiques, bibliques, historiques, littéraires ou marquées d'un goût de l'époque, autant d'éléments que l'on connaît dans le pays d'origine, mais pas autant en Chine. Songeons seulement au fait que dans la culture occidentale, l'image du lion, roi des animaux, représente la noblesse et la bravoure, alors qu'en Chine, c'est le tigre qui possède un statut équivalent. D'autre part, le dragon est en Chine le symbole de l'empire : comme tout objet impérial, il est censé porter bonheur en dépit de son apparence féroce. Par contre, en Occident, et notamment dans la tradition anglo-saxonne, le dragon, symbole du mal, se trouve souvent associé à un démon ou à une sorcière : il devrait être détruit plutôt qu'adoré. Les expressions comme « mourir comme un chien », « vieux rat sans queue », « un nez à bec de perroquet », « un oeil de pie », « dormir comme une marmotte », « dodue comme un rat d'église » etc. sont tout à fait incompréhensibles et inacceptables pour un lecteur chinois. Par exemple, Mlle Michonneau, le personnage le plus ridicule du roman, est comparée à « une vieille chauve-souris », elle a « un regard de vipère » et la « voix clairette d'une cigale ». L'image de « chauve-souris » est assez problématique : en chinois, on la nomme *bianfu*. Or, du fait que le second caractère de ce mot est homonyme du mot « bonheur » (*fu*), la chauve-souris est traditionnellement un animal bienveillant : on peut voir des motifs de chauve-souris sur de nombreux articles de mobilier chinois, sur les broderies et les porcelaines. En somme, la comparaison textuelle des différentes traductions chinoises du *Père Goriot*⁴ permettrait aux lecteurs et aux

⁴ Il en existe quatre : Fou Lai, un des meilleurs traducteurs chinois, l'a traduit 3 fois (en 1944, en 1951 et

traductologues de faire une idée plus globale des procédés que les traducteurs chinois ont déployé pour rendre possible la réception de Balzac en Chine. Ces procédés de compensation et d'ajustement devraient-ils être considérés comme autant de contresens pour les théoriciens de la traduction ? La réponse n'est point aussi simple qu'elle peut paraître de prime abord, mais nous y reviendrons encore.

Une grande partie des contresens peut être ramenée à un autre problème auquel est souvent confronté le traducteur du discours théorique et qui est celui du *non-recouvrement des concepts* dans les différentes langues. Le terme anglais « language », par exemple, recouvre les concepts de « langage » et de « langue » en français, le terme hongrois « fogalom » a deux équivalents en français (« concept » et « notion »), il n'y a pas d'équivalent exact français pour l'adjectif hongrois « okos », etc. Ce n'est tout de même pas un véritable *problème de traduction* tant que l'auteur du texte-source n'utilise pas les deux (ou parfois même plusieurs) concepts dans le même texte, souvent en les opposant. Voici un exemple pris dans ma propre pratique de traduction, un court passage d'un texte philosophique de Jean-Paul Sartre dans lequel l'auteur oppose les termes *concept* et *notion*.

La science est faite de *concepts*, au sens hégélien du terme. La dialectique en son essence est au contraire le jeu de *notions*. On sait que la notion, pour Hegel, organise et fond ensemble les concepts dans l'unité organique et vivante de la réalité concrète. La Terre, la Renaissance, la Colonialisation au XIX^e siècle, le Nazisme font l'objet de *notion* ; l'être, la lumière, l'énergie sont des *concepts* abstraits. L'enrichissement dialectique réside dans le passage de l'abstrait au concret, c'est-à-dire des concepts élémentaires, à des notions de plus en plus riches. Ainsi le mouvement de la dialectique est en sens inverse de celui de la science⁵.

En tant que traducteur j'ai été obligé d'opter ici consciemment pour un contresens « minimal ». En effet, si j'avais utilisé l'unique équivalent hongrois « fogalom » pour traduire les deux termes français *concept* et *notion*, le résultat aurait été une anomalie logique (une tautologie parfaite). J'ai donc maintenu l'équivalent hongrois « fogalom » pour rendre *notion*, et je me suis servi du terme « képzet » (*idée*) pour traduire *concept*. Théoriquement j'aurais pu faire l'inverse aussi mais, dans ce cas, le contresens aurait été plus grand. Bien évidemment, je n'ignore pas que le texte hongrois ne dit pas tout à fait le même que l'original, mais les obstacles langagiers ne m'ont pas laissé d'autre choix. N'oublions pas : « Fidélité craintive : la plus infidèle » (GRANEL 1985, p. 158).

Le problème est bien connu par les linguistes mais, malheureusement, moins connu par les traducteurs qui, s'ils utilisent les termes-cibles d'un texte d'une manière inconséquente, peuvent embrouiller les lecteurs du texte-cible. Il suffit de lire comment un linguiste travaillant à l'Université d'Angers fustige la traduction française d'un article d'Edward Sapir, faite d'ailleurs par d'excellents linguistes

en 1963), la quatrième, celle de Mu Mutian, date elle aussi de 1951.

⁵ SARTRE, Jean-Paul : *Matérialisme et révolution*. Situations III. Paris : Gallimard, 1976, [1949], p. 153.

français, qui, à la suite de la traduction irréfléchie de ses termes-clés, devient totalement incompréhensible pour les lecteurs francophones (CORVEZ 1988). Quelques courts exemples suffiront. Déjà le titre de l'article de Sapir (« The status of linguistics as a science ») contient un contresens très subtil, car les deux traducteurs français parlent de « La place de la linguistique *parmi les sciences* ». Alors que le titre original laisse ouverte la question si la linguistique est une science, le titre français est beaucoup plus explicite, il veut désigner la place de la linguistique parmi les sciences. Le début de l'article chez Sapir : « As *linguistic research* has proceeded, *language* has proved useful as a tool in the sciences of man. » Traduction française : « *L'étude du langage et des langues* s'est révélée un outil utile dans toutes les sciences de l'homme. » Exemple typique de contresens : il apparaît que les traducteurs n'osent pas décider quel équivalent utiliser, ils mettent donc tous les deux (« langue » et « langage », voilà la solution la plus sûre, le lecteur pourra choisir celui qu'il préfère). Sapir : « *Language* is becoming increasingly valuable as a guide to the scientific study of a given culture ». Traduction française : « Il apparaît de plus en plus nettement que l'étude scientifique d'une culture donnée ne peut se passer des renseignements fournis par *une étude linguistique*. » Sapir : « Language is a guide to „social reality” ». Traduction française : « Le langage est un guide de la „réalité sociale” ». C'est un contresens, écrit Pol Corvez, puisque, bien évidemment, c'est justement *la langue* qui est un guide de la „réalité sociale” (cf. CORVEZ 1988, p. 77). Notons que Sapir n'est pas le seul à devenir incompréhensible après la traduction. Le philosophe Etienne Gilson écrit à propos de la nouvelle traduction française de *Etre et Temps* de Martin Heidegger qu'elle lui est imparfaitement compréhensible en allemand et elle lui est tout à fait incompréhensible en français (cf. GILSON 1987, p. 365)⁶. Malheureusement, les traducteurs qui comprennent leur propre traduction à travers l'original, perdent souvent de vue que, justement, « la finalité d'une traduction consiste à nous dispenser de la lecture du texte original » (LADMIRAL 1979, p. 15).

Un des plus beaux exemples de contresens a été produit par le traducteur français de *Unterwegs zur Sprache* de Martin Heidegger qui a rendu la phrase originale « Die Sprache ist die Zunge » par « La parole est la langue ». La phrase originale réfère aux Actes des Apôtres, au miracle de Pentecôte, aux langues de feu apparaissant sur la tête des apôtres. Par cette phrase Heidegger veut montrer que les désignations de la langue dans les diverses langues viennent des noms des organes de la phonation. La phrase française contient une contradiction qui est le résultat d'une polysémie inévitable : en effet, la langue française désigne par le même mot (*langue*) la langue humaine, le moyen de la communication, l'organe de la phonation dans la bouche et aussi les langues de feu. La traduction mot à mot (*wörtlich*), « La langue est la langue » aurait produit une tautologie parfaite. Qu'est-ce que le

⁶ Aussi l'auteur d'un livre récemment publié sur la philosophie de Heidegger écrit-il, à propos de la nouvelle traduction de *Etre et Temps* de François Vezin, qu'il la « préfère ne pas caractériser » (DUBOIS 2000, p. 343).

traducteur peut faire dans les cas semblables ? Il est une solution très malheureuse d'essayer de remplacer l'une des deux *langues* par *parole*, parce que cela dérouté le lecteur. Bien que les spécialistes de la traductologie condamnent ce procédé, il est préférable d'expliquer, dans ces cas, aux lecteurs le sens de la phrase originale (le nom de ce procédé en traductologie est « explicitation »)⁷. Telle est la solution proposée par Henri Meschonnic : « La langue est la langue qu'on a dans la bouche » (MESCHONNIC 1990, p. 262). Cette « solution » peut être qualifiée de primitive, simple ou plate, mais elle est tout de même susceptible d'enlever la tautologie, d'éviter la contradiction ou d'éliminer le nonsens. Toute solution aussi plate qu'elle soit est meilleure que le nonsens total. Tout cela prouve qu'il y a des cas où le traducteur ne peut que minimaliser le contresens, il ne pourra pas complètement l'éliminer.

2. Traductologie

Les exemples présentés suffiront peut-être pour illustrer la nature et l'extrême complexité de la catégorie du *contresens*. Dans cette deuxième partie de notre article, nous essayons de théoriser, très sommairement, sur cette catégorie. Posons dès le début que, dans le contexte philosophique que nous nous proposons d'étudier, le contresens n'est pas un terme technique de la traductologie, ni un terme de la sémiotique, mais *une catégorie essentiellement philosophique* étant en relation étroite avec toute une série d'autres catégories philosophiques, telles que la compréhension, l'interprétation, la fidélité, l'équivalence, la perte, etc. Tous ces « termes » sont, au moins pour nous, des *catégories philosophiques* et doivent être analysées par les moyens de la philosophie. Comme nous avons dit plus haut, le contresens englobe différentes fautes de traduction et se retrouve dans tout type de discours. Il peut apparaître à n'importe quel lieu du texte-cible et son apparition, dans la plupart des cas, peut être ramenée à des facteurs surtout psychiques (manque de concentration ou état de fatigue du traducteur, saturation du système d'associations, non-connaissance de certaines données contextuelles ou pragmatiques etc.).

Du point de vue traductologique, toute la problématique du contresens peut être ramenée à celle de la lecture, de la compréhension et de l'interprétation du texte-source. C'est sa source, c'est son origine. Il est un truisme de dire que l'activité herméneutique du traducteur influence d'une manière décisive *tout l'acte* de traduire et peut déterminer la réception du texte-cible par le public-cible. En effet, si le traducteur a mal lu, mal compris, mal interprété le « vouloir-dire » de l'auteur, n'a pas pris en considération des traits pertinents ou emphatisé des traits peu importants, le message transmis ne sera plus équivalent à celui de l'original. Le texte-cible sera peut-être beau sur le plan langagier, mais ne sera plus « fidèle ». C'est que la

⁷ C'est ce que nous voyons aussi dans la traduction hongroise de cette phrase : « *A nyelv [Sprache] az ember nyelve [Zunge]* ». In : Martin Heidegger : *Költőien lakozik az ember ...* Budapest / Szeged, T-Twins Kiadó / Pompeji, 1994, p. 226.

compréhension nonchalante, l'interprétation irréfléchie contiennent toujours, dans un état latent et virtuel, le contresens. Mais que signifie l'interprétation exacte, fidèle du texte ? Comment le traducteur peut-il être assuré de la justesse de son interprétation ? La théorie de la traduction peut-elle l'aider à bien lire, à bien comprendre, à bien interpréter le texte-source ?

Bien évidemment, la théorie de la traduction (si par « théorie », au sens le plus large du terme, nous entendons une réflexion théorique *sur* l'acte de traduire) ne peut donner des indications, des instructions exactes concernant l'activité herméneutique du traducteur. Ce raisonnement ne tient pas compte de ce que la théorie de la traduction *peut* faire. En effet, la théorie de la traduction n'est pas une instance supérieure, une sorte de « tribunal suprême » à laquelle le traducteur peut s'adresser pour demander des conseils, des instructions à propos de la justesse de ses solutions. Aucune théorie ne lui dira comment *il faut* lire, comprendre, interpréter ou traduire un texte. Elle peut lui servir de cadre de référence qui permet, tout au plus, de systématiser le processus de la traduction, de lui fournir des principes et règles de conduite qui guident le choix de traduction, en reconstruisant le chemin herméneutique que le traducteur devait parcourir pour trouver l'équivalent le plus convenable en texte-cible, etc.

Au cours de son activité de compréhension et d'interprétation, le traducteur cherche toujours un *sens* dans le texte. « Le traducteur n'a pas sous les yeux une langue mais des signes graphiques. Le processus interprétatif commence dès qu'il leur intègre non seulement sa connaissance des concepts linguistiques correspondants mais aussi sa connaissance non linguistique des réalités auxquelles renvoient les concepts » (LEDERER 1987, p. 13). Bien entendu, aucun traducteur n'aborde jamais un texte l'esprit vide de toute connaissance, sinon il ne comprendrait rien du texte. C'est en dépendance de la quantité et de la profondeur de ces expériences et de ces connaissances extralinguistiques que la *signification lexicale se transforme en sens discursif*, ce dernier étant beaucoup plus subjectif que la signification lexicale « donnée théoriquement pour tous ». C'est la raison pour laquelle la même unité linguistique (phrase, texte etc.) peut être absolument claire et compréhensible pour un récepteur, et totalement incompréhensible pour un autre. De même qu'un mot décontextualisé ne porte qu'une signification virtuelle et prend sa signification actuelle dans la phrase, la phrase décontextualisée elle aussi ne porte qu'un sens virtuel qui s'actualise dans le texte donné, contribuant avec son contenu sémantique minimal au sens global du texte. La compréhension d'un sens se construit donc par la fusion de ce qui d'une part se dégage de la langue actualisée par le texte et de ce qui de l'autre est apporté par les connaissances pertinentes du traducteur-récepteur. « Le sens d'un discours se construit par petites touches, par fragments d'énoncés plus ou moins longs que nous appelons *unités de sens*. Les unités de sens ne sont pas mesurables quantitativement ; elles prennent vie lorsqu'un nombre suffisant de mots rencontre les connaissances pertinentes qui lui donneront une existence éphémère ; les unes après les autres elles s'agrègent à ce qui a déjà été

retenu, formant ainsi un sens plus général » (LEDERER 1987, p. 14). N'oublions pas que tout n'est pas dit dans un texte : tout texte contient aussi *des facteurs implicites* dont la compréhension influence d'une manière ou d'une autre l'interprétation du sens d'un texte. Ces facteurs implicites (que la stylistique, la rhétorique et la sémiotique appellent des « allusions cachées », des éléments « sous-entendus » ou des « connotations sous-jacentes » etc.) sont également porteurs de sens, aussi leur analyse fait-elle partie de la recherche du sens.

Le sens est donc un ensemble déverbalisé, retenu en association avec des connaissances extra-linguistiques. En effet, le sens d'un texte n'est pas une addition des significations lexicales des mots qui le composent, mais une entité *qualitativement différente* :

[Ainsi], dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; [...] aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse ; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. (SARTRE 1985, p. 50-51).

Le sens, même s'il est construit des significations lexicales, est donc une catégorie supérieure aux significations lexicales. Sur des bases purement théoriques nous pouvons arriver à la conclusion qu'il y a bien des cas où le traducteur ne comprend véritablement que les unités inférieures d'un texte (il comprend les mots un à un, mais ne peut pas saisir le sens de la phrase, ne peut pas saisir le vouloir-dire de l'auteur ou de l'extraction d'un sens quelconque). Dans ces cas, les traducteurs de grande créativité peuvent compléter le sens des fragments compris, en y associant des réalités extra-linguistiques qui peuvent, elles aussi, produire un sens quelconque. Mais puisque ce nouveau sens ne sera pas tout à fait identique à celui que l'auteur voulait donner à son texte, le traducteur commettant ce type de contresens devient, qu'il le veuille ou non, le « co-auteur » involontaire de l'œuvre. Il existe un danger notamment celui que ces contresens peuvent s'additionner et, en fin de compte, donnent un sens final tout différent et une lecture totalement déroutante pour le récepteur.

Mais qui décide, et sur quels critères, de ce qui, dans un texte, doit être considéré comme contresens ? Les critères les plus délicats pour répondre à cette question ne sont pas tellement d'ordre linguistique mais en rapport avec *l'arrière-fond socioculturel*. La traduction « phoque de Dieu » au lieu de « agneau de Dieu » sera sans doute considérée comme *faux sens* ou *contresens* par une partie des théologues (et les théoriciens de la traduction), alors qu'une autre partie admettra que cette solution, vu les circonstances socioculturelles données, est la meilleure ou la moins mauvaise. Nous pouvons en conclure qu'une partie des contresens peut être jugée d'une façon absolument subjective. *Nous n'avons pas de critères objectifs pour juger des contresens*. Une solution de traduction peut être qualifiée de contresens par un récepteur et de solution géniale par un autre. Leur jugement peut être mis en relation avec les *normes* souvent implicites sur la base desquelles un

lecteur juge de la qualité du texte traduit. Dans la création des normes, sont en jeu des facteurs mentaux et psychiques difficilement saisissables comme l'intelligence générale et émotionnelle, l'érudition, la sensibilité au texte, la connaissance du monde, la quantité des connaissances préalables et des expériences personnelles, mais ont un rôle non négligeable aussi les facteurs tout à fait quotidiens comme l'état actuel du système nerveux, le niveau de fatigue, la capacité de concentration et d'association etc. C'est pourquoi nous pouvons constater que ce n'est pas la théorie de la traduction qui a le droit de dire ce qui compte pour un contresens dans un texte donné mais, justement, le lecteur, et sur la base des normes intrinsèques auxquelles il compare les solutions du traducteur. Bien évidemment, étant donné qu'ils ont des concepts différents d'équivalence, ces normes diffèrent considérablement chez le lecteur, le relecteur, le rédacteur, le critique et le théoricien de la traduction. Mais c'est déjà une problématique bien vaste et extrêmement complexe à l'analyse de laquelle, dans le cadre de ce bref article, nous n'avons aucune ambition de nous engager.

Références

- BERMAN, Antoine, 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil.
- BOUVERESSE, Jacques, 1997. *Dire et ne rien dire. L'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- CORVEZ, Pol, 1988. « A propos d'une traduction de *The Status of Linguistics as a Science* d'Edward Sapir ». In : *Travaux de linguistique – Papers in Linguistics*. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université d'Angers. 1988/4, p. 71-83.
- DUBOIS, Christian, 2000. *Heidegger. Introduction à une lecture*. Paris : Éditions du Seuil (Collection « Points »).
- GILSON, Etienne, 1987. *L'Etre et l'Essence*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- GRANEL, Gérard, 1985. « Les langues sont des terminaux logiques ». In : *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin : Édition Trans-Europ-Repress, p. 155-179.
- JIN, Serena, 1985. « Traduire *Le Père Goriot* en chinois ». In : *L'Année Balzacienne*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 313-333.
- LADMIRAL, Jean-René, 1979. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- LEDERER, Marianne, 1987. « La théorie interprétative de la traduction ». In : Capelle, Marie-José & Debyser, Francis & Goester, Jean-Luc [éds.] : *Retour à la traduction*. Numéro spécial de *Le Français dans le Monde*, Paris : BELC, p. 11-16.
- MESHONNIC, Henri, 1990. *Le langage Heidegger*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MOUNIN, Georges, 1976. *Linguistique et traduction*. Bruxelles : Dessart et Mardaga.
- NIDA, Eugene A., 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden : E. J. Brill.
- NIDA, Eugene A. & TABER, Charles R., 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden : E. J. Brill.
- SARTRE, Jean-Paul, 1985. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

La notion de DP et sa pertinence en linguistique française

Zsuzsanna GÉCSEG

0. Introduction

Jusqu'aux années 1980, la structure interne attribuée au groupe nominal par la grammaire générative a reflété l'idée plus ou moins traditionnelle selon laquelle l'élément principal du groupe nominal est le nom auquel s'attachent divers éléments tels que les déterminants, les modificateurs et le complément.

Ce n'est qu'avec la publication des travaux de SZABOLCSI (1981, 1984, 1987) et d'ABNEY (1987) que le rôle du déterminant a acquis une importance particulière, ce qui a donné naissance à une nouvelle projection fonctionnelle appelée DP (*Determiner Phrase*). En analysant les structures possessives du hongrois, Szabolcsi a en effet démontré l'existence d'un parallélisme entre la structure d'un groupe nominal et celle d'une proposition. Dans une construction possessive du hongrois, le nom qui renvoie à l'objet possédé porte des désinences personnelles analogues à celles du verbe conjugué dans une proposition finie.

Par ailleurs, le déterminant qui apparaît dans un GN a une fonction qui l'apparente au complémentiseur qui se trouve à la tête d'une subordonnée : les deux permettent au constituant qu'ils introduisent de fonctionner comme un argument du verbe.

A la base de ces analogies, Szabolcsi formule l'hypothèse de l'existence d'une projection fonctionnelle qui domine le NP proprement dit et dont la position tête est occupée par un déterminant. Cette hypothèse a été développée ensuite par ABNEY (1987) qui travaillait essentiellement sur des données anglaises.

Comme Abney le démontre, cette nouvelle approche apparaît comme une confirmation supplémentaire de l'hypothèse qui distingue dans la structure d'une phrase des projections fonctionnelles et des projections lexicales. Les éléments qui se réalisent dans la position tête d'une projection fonctionnelle se caractériseraient par les propriétés suivantes :

- a) Ils forment une classe fermée.
- b) Ils dépendent phonologiquement d'un autre élément. Ils sont inaccentués dans la plupart des cas, de nature clitique ou affixale, et ils n'ont pas nécessairement de réalisation phonétique.
- c) Ils ne peuvent avoir qu'un seul complément, mais ce dernier ne joue pas le rôle d'un argument.
- d) Ils sont souvent inséparables de leur complément.
- e) Ils n'ont pas de contenu descriptif, mais véhiculent essentiellement des informations grammaticales et relationnelles.

En confrontant ces critères à la classe des termes français généralement considérés comme des déterminants, nous pouvons observer que tous les éléments appelés

« déterminants » ne se conforment pas au même degré à ces critères. Comme GIUSTI (1997) le démontre pour l'anglais et l'italien, seuls les articles (définis ou indéfinis) peuvent être considérés comme des catégories fonctionnelles proprement dites alors que les autres déterminants fonctionnent plutôt comme des catégories lexicales.

Par ailleurs, le fait que dans un groupe nominal plusieurs déterminants peuvent se succéder – bien que dans un ordre déterminé – a amené les linguistes à s'interroger sur la structure hiérarchique de ces déterminants. Ainsi est né le besoin de distinguer plusieurs projections fonctionnelles ou lexicales destinées à accueillir ces différents déterminants. Selon la conception générativiste, le nom (commun) et son complément éventuel sont dominés par le nœud NP qui, à son tour, se trouve dominé par une ou plusieurs projections qui correspondent à la « projection étendue¹ » du groupe nominal. Suivant les approches et les langues examinées, ces projections portent le nom de DP, DetP, NumP, QP, KP, SDP, PDP etc., autant de dénominations qui témoignent de « l'éclatement » de la catégorie classique du groupe nominal. Chacune de ces catégories est porteuse d'une information (formelle ou sémantique) particulière, celle-ci étant stockée dans la tête du syntagme sous forme d'un faisceau de traits abstraits qui doivent être vérifiés (*checked*) par un élément qui se déplace dans cette position ou qui se trouve dans le spécifieur du syntagme, mais ces traits peuvent aussi se matérialiser comme un déterminant. Malgré la différence des approches, les linguistes générativistes s'accordent pour attribuer un statut particulier à la projection appelée DP.

Dans cette étude, nous allons nous interroger sur le statut et l'importance de cette catégorie fonctionnelle et sur la nature des éléments qui sont susceptibles d'en occuper la tête dans la langue française. Nous passons en revue les approches principales du DP dont certaines cherchent à en saisir l'importance dans le caractère référentiel ou non-référentiel du groupe nominal (1^e partie), d'autres dans la capacité d'un groupe nominal à fonctionner comme argument du verbe (2^e partie) et d'autres encore relient la notion de DP à la capacité du groupe nominal d'avoir un cas (nominatif, accusatif, ou partitif – 3^e partie). Dans la 4^e partie, nous présentons une version modifiée de cette dernière approche, et en 5, nous établissons un rapport direct entre la notion de DP et la capacité de certains groupes nominaux à fonctionner comme sujet logique dans une phrase qui exprime un jugement catégorique.

1. Référentialité

La plupart des linguistes générativistes (dont STOWELL 1991, LONGOBARDI 1994 et 2000 et É. KISS 1999, 2000) affirment que le rôle du DP est d'accueillir des éléments référentiels, c'est-à-dire ceux qui servent à identifier un individu (ou un

¹ Le terme « projection étendue » (*extended projection*) est dû à GRIMSHAW (1991).

groupe d'individus) dans le discours. Or, il n'est pas toujours évident de savoir quel type d'unité doit être considérée comme relevant de cette catégorie.

Selon la conception la plus restrictive (cf. DOBROVIE-SORIN et BEYSSADE 2000 et ZRIBI-HERTZ 2002), la notion de référentialité doit être identifiée à celle de définitude. Ainsi, seuls les éléments définis, donc ceux qui dénotent un individu d'une façon directe et sans équivoque sont à ranger parmi les éléments référentiels. Tels sont entre autres les pronoms personnels, possessifs et démonstratifs, les noms propres, les articles définis, les déterminants possessifs et les déterminants démonstratifs. Dans le français, ces unités seraient engendrées directement dans la tête ou dans le spécifieur du DP, à l'exception des noms propres, ces derniers étant déplacés dans la tête D à partir d'une position plus basse.

Selon une conception « intermédiaire », doivent être considérés comme référentiels non seulement les éléments définis énumérés précédemment, mais aussi les déterminants indéfinis ou quantifieurs qui ont une interprétation spécifique. DE HOOP (1992), en s'appuyant sur FODOR et SAG (1981) apporte plusieurs arguments destinés à prouver qu'un groupe nominal indéfini admet également une interprétation référentielle. Dans ses exemples, les indéfinis référentiels dénotent un individu spécifique, identifiable (du moins pour le locuteur), et dans ce sens-là, ils sont comparables à un nom propre. É. KISS (1999, 2000), pour sa part, attribue une fonction référentielle aux déterminants quantifieurs ou indéfinis hongrois qui se terminent par la particule *-ik*, car les membres de cette classe de déterminants confèrent tous une interprétation spécifique et/ou partitive au groupe nominal :

(1) *Valamelyik/Egyik/Némelyik/Mindegyik gyerek megtanulta a verset.*

Un/Certains/Chacun des enfants a (ont) appris le poème.

Toutefois, dans de nombreuses langues (dont le français et le hongrois), un GN spécifique ne possède pas toujours de marques morphologiques qui permettent de lui attribuer un caractère spécifique. C'est souvent la position syntaxique ou le contexte discursif qui déterminent son interprétation. Ainsi, suivant le contexte et son interprétation, un même GN devrait être considéré comme dominé tantôt par un DP (interprétation spécifique), tantôt par une projection fonctionnelle inférieure (interprétation non-spécifique). Ceci présenterait évidemment l'inconvénient d'une multiplication superficielle du nombre des catégories syntaxiques attribuées à des éléments structurellement identiques.

Enfin, la troisième conception, que l'on pourrait qualifier de « permissive », considère comme référentiel tout GN qui peut être argument du verbe. Ainsi, STOWELL (1991) propose de ranger sous l'étiquette de DP (réservé aux GN référentiels) tous les arguments « de type NP », i.e. tous les GN pourvus d'un rôle

théta². Cette approche se contente d'opposer deux types de GN : les GN argumentaux/référentiels (considérés tous comme des DP) et les GN prédicatifs/non référentiels (qui seraient des NP). Le problème, c'est que certains déterminants peuvent apparaître non seulement dans une position argumentale, mais aussi dans celle du prédicat, c'est-à-dire dans une position non-référentielle :

- (2) a) Pierre est devenu un bon musicien/le meilleur musicien du pays.
- b) Marie et Anne sont deux amies inséparables.

Comme ces exemples le montrent, le déterminant n'assure pas forcément un statut référentiel au GN ; ici on aurait du mal à considérer les expressions *un bon musicien/le meilleur musicien du pays/deux amies inséparables* comme relevant de la catégorie de DP.

2. Statut argumental

La plupart des approches, sans identifier totalement référentialité et statut argumental, sont fondées sur l'hypothèse que le rôle d'un DP est avant tout de permettre au GN de fonctionner comme un argument. Ici encore, il faut distinguer entre une conception plus restrictive (ZAMPARELLI 1995, DAVIS et MATTHEWSON 1999) qui dit que tous les arguments nominaux sont des DP de même que tous les DP sont des arguments, et une conception moins restrictive (LONGOBARDI 1994, 2000) selon laquelle tous les arguments sont des DP, mais il existe des DP qui ne sont pas des arguments.

Pour rendre compte des propriétés distributionnelles et interprétatives des déterminants, ZAMPARELLI (1995) définit trois niveaux fonctionnels qui peuvent se superposer au substantif. Le premier, appelé SDP (*Strong Determiner Phrase*), correspond au DP des autres conceptions ; il est censé accueillir les déterminants forts, ainsi que les déterminants faibles ayant une lecture forte³. Le deuxième niveau est celui du PDP (*Predicate Determiner Phrase*) ; on trouve ici les déterminants faibles ayant une lecture faible. Finalement, le niveau KIP (*Kind Phrase*) domine directement le NP et ne comporte aucun déterminant.

Cette approche permet de distinguer les déterminants qui introduisent un GN argumental de ceux qui introduisent un GN prédicatif dans la mesure où le premier est toujours dominé par la projection SDP. Celle-ci peut être aussi vide, en particulier si le GN argumental a une interprétation faible. Or, il est très difficile de licencier, c'est-à-dire justifier empiriquement l'existence d'une projection fonctionnelle dont ni la tête, ni le spécifieur ne sont occupés par aucun élément

² Il faut noter cependant que STOWELL (1991) parle de certains GN qui sont « plus référentiels » que d'autres. En effet, au lieu de distinguer strictement entre GN référentiels et non référentiels, il vaut mieux parler en termes de degrés de référentialité. Évidemment, dans ce cas-là, il n'est plus possible de poser une catégorie fonctionnelle qui accueillerait les éléments référentiels à l'exclusion des autres, car on ne voit plus la frontière entre eux.

³ Sur la distinction entre déterminant fort et déterminant faible, voir entre autres MILSARK (1974).

visible. Dans certains cas, notamment lorsqu'un GN faible se trouve dans la position du sujet, le SDP phonétiquement vide qui domine l'expression n'a pas de contenu sémantique, et semble être présent uniquement pour des raisons théoriques : pour permettre au GN de jouer le rôle d'un argument.

3. Propriétés casuelles du DP

GIUSTI (1995, 1997) propose une approche de la notion de DP radicalement différente de celles que nous avons présentées précédemment. Elle est fondée sur l'hypothèse qu'il y a un lien étroit entre le statut de DP d'un GN et son aptitude à recevoir un cas (nominatif, accusatif etc.). Selon Giusti, seul un DP peut avoir un cas qu'il reçoit soit de Infl, élément inflectionnel qui sélectionne le GV (s'il s'agit d'un DP sujet), soit d'une tête qui le gouverne. Le test principal qui permet de déterminer si un élément nominal est pourvu ou non de cas est celui de la pronominalisation : en effet, seul un GN qui possède un cas déterminé peut être pronominalisé, et dans certaines langues, dont l'italien et le français, c'est la forme du pronom qui lui est substituable qui permettra de déterminer le cas attribué au GN en question.

Le cadre adopté par Giusti distingue deux occurrences possibles d'un DP⁴ :

a) Il peut apparaître comme un GN « autonome » qui reçoit un cas nominatif de Infl et accusatif d'un verbe transitif. Dans le premier cas, il est pronominalisable par *il(s)/elle(s)*, et dans le deuxième par *le/la/les* :

(3) a) *Cet homme* nous est familier → *Il* nous est familier.

b) Nous connaissons *cet homme* → Nous *le* connaissons.

b) Il peut être dominé par un QP et sélectionné par une tête Q occupée par un déterminant quantifieur. Celui-ci attribue au DP un cas partitif, pronominalisable par *en*, sauf dans le cas du déterminant *tous/toutes* qui ne fait que lui transmettre un cas (nominatif ou accusatif) venant de « l'extérieur » (voir le point a) :

(4) a) Je vois trois/plusieurs *places assises* → *J'en* vois plusieurs.

b) Je connais tous *ces enfants* → Je *les* connais tous.

Il n'existe pas de pronom qui puisse remplacer les GN *trois/plusieurs places assises* ou *tous ces enfants*. Dans l'approche de Giusti, ces expressions sont des QP qui ont la particularité d'avoir un élément dans leur tête qui sélectionne un DP comme complément. En ce qui concerne l'interprétation de ce dernier, il peut dénoter un individu (ou un groupe d'individus s'il s'agit d'une pluralité) au cas où sa tête est occupée par un déterminant défini, ou une propriété, si sa tête accueille un trait casuel abstrait spécifié pour le cas partitif.

⁴ Bien que les analyses de Giusti soient réalisées avant tout sur des exemples italiens, nous ne fournirons ici que des exemples français, étant donné que les hypothèses présentées sont valables pour les deux langues. En revanche, la version modifiée de la théorie, esquissée dans la partie suivante est destinée à rendre compte uniquement des spécificités de la langue française.

L'importance de cette hypothèse réside avant tout dans le fait qu'elle n'attribue pas une interprétation stable et unique à la tête fonctionnelle D : en fait, on y trouve des éléments référentiels, comme l'article défini, mais aussi des traits casuels abstraits, comme celui du partitif. Dans cette approche, la spécificité de l'article défini ne réside pas dans son caractère référentiel⁵, mais dans sa fonction d'être porteur d'un cas bien déterminé.

4. Version modifiée de la théorie de Giusti

L'hypothèse présentée dans la 3^e partie trouve son application dans les constructions nominales du français aussi. Celui-ci possède cependant quelques particularités qui, sans être en contradiction avec les idées précédemment exposées, nécessitent l'introduction de certaines modifications en vue d'un développement de la théorie.

Il existe dans le français des déterminants indéfinis qui sélectionnent leur complément au moyen de la particule *de*. Ces déterminants peuvent être simples et complexes aussi, et contrairement aux déterminants indéfinis (comme les cardinaux, ainsi que les éléments *quelques*, *plusieurs* et *certain*s) qui n'exigent pas la présence de la particule *de* avant le nom et qui sélectionnent toujours un nom comptable, certains d'entre eux peuvent être suivis indifféremment d'un nom comptable et d'un nom non-comptable.

- (5) a) {beaucoup/peu/assez/plus/moins} de {courage/livres}
- b) deux paquets de cigarettes
- c) trois kilos de pain
- d) bon nombre de questions

La particule *de* se retrouve également dans les articles partitifs *du/de la* et dans l'article indéfini *des*, les premiers sélectionnant un nom non-comptable et le dernier un nom comptable :

- (6) a) du pain/courage
- b) des livres/questions

Outre la présence du morphème *de* qui caractérise chacune de ces constructions, elles ont pour propriété commune d'avoir une interprétation indéfinie (elles attribuent une extension plus ou moins indéterminée au substantif précédé de la

⁵ Bien des exemples montrent que l'article défini ne donne pas toujours lieu à une interprétation référentielle, dans certains cas, il permet même une lecture non-spécifique :

- (i) La famille regarde la télé.
- (ii) Pierre voudrait rencontrer la femme idéale.

Dans (i), il ne s'agit pas d'une télé déterminée, ce qui explique le fait que dans certaines langues, comme l'anglais ou le hongrois, la construction *regarder la télé* est rendue par une structure qui comporte un complément d'objet sans déterminant (cf. *to watch TV*, *tévét nézni*). En ce qui concerne (ii), le complément d'objet *la femme idéale* est non-spécifique, l'existence de son référent n'étant pas présupposée.

particule *de*) et la possibilité de pronominaliser par *en* le constituant introduit par *de*. Ceci nous permet de conclure que ces constituants ont également un cas partitif, « qui se matérialise » sous forme du morphème *de*⁶ :

- (7) a) Jean connaît {beaucoup/peu/un grand nombre} d'étudiants islandais
→ Jean *en* connaît {beaucoup/peu/un grand nombre}.
- b) Nous avons acheté trois mètres *de* tissu → Nous *en* avons acheté trois mètres.
- c) Il a trouvé *du* pain/*des* oranges dans le panier → Il *en* a trouvé dans le panier.

A la base de ces propriétés, nous formulons l'hypothèse suivante : les déterminants qui précèdent l'élément *de* dans ces constructions sont engendrés dans la position de spécifieur d'un QP. La tête de ce QP étant phonétiquement vide, le DP qui est sélectionnée par celle-ci ne peut pas recevoir un cas, faute de Q qui le gouverne. Or, selon l'hypothèse de Giusti, tout DP doit posséder un cas ; ainsi, la tête D doit comporter un élément fonctionnel *de*, un marqueur de cas, c'est-à-dire un morphème qui a pour fonction unique d'attribuer au DP un cas « à défaut ». Celui-ci n'est autre que le cas partitif, qui correspond à une interprétation de type propriété, interprétation de base de tout nom commun sans déterminant.

En ce qui concerne les GN introduits par un article partitif ou par un article indéfini au pluriel, ce sont des indéfinis qui se comportent d'une façon analogue aux expressions introduites par un déterminant du type *beaucoup* à la différence que les dernières sont licenciées par une expression de quantité qui les c-commande, alors que les GN du type *du/des* NP n'ont pas besoin d'un tel élément de quantité. Nous faisons l'hypothèse qu'ici aussi, il s'agit d'un DP qui reçoit un cas partitif « à défaut », étant donné que c'est un DP autonome, c'est-à-dire qu'il n'est pas sélectionné par une tête Q, mais il est apte à fonctionner comme argument. La présence d'un article défini donnant des formes amalgamées ou segmentables comme *du/de la/des* est justifiée non pas par des motifs de nature sémantique (l'article n'a pas son interprétation référentielle habituelle ici), mais par des considérations morphologiques et syntaxiques.

Le choix de la forme appropriée *du/de la/des* est déterminé par le genre et le nombre du nom (le nombre étant fonction du caractère comptable/non comptable du substantif). Suivant les observations de LAMARCHE (1991) et BOUCHARD (1998), nous pouvons affirmer que dans les GN français, c'est le déterminant (en particulier l'article défini) qui porte des marques de nombre ayant une pertinence phonologique, alors que sur les autres constituants, cette information n'apparaît que dans des cas particuliers (dans les phénomènes de liaison ou lors des réalisations irrégulières du pluriel). A la suite de RITTER (1991), nous pouvons poser l'existence d'une catégorie fonctionnelle NumP, dominée par DP dans notre approche responsable du choix de la forme appropriée de l'article défini. Celui-ci est

⁶ Malgré l'identité phonétique et l'analogie au niveau de l'interprétation, il est possible de démontrer que cet élément « de » n'est pas une préposition. En ce qui concerne les arguments apportés en faveur d'une telle distinction, le lecteur doit se référer avant tout à MILNER (1978).

donc engendré dans la tête Num où il vérifie ses traits de nombre, puis se déplace dans la tête D pour vérifier son trait +/- défini. Comme nous l'avons dit plus haut, dans les déterminants *du/des*, l'article défini ne possède pas son interprétation définie habituelle, il n'est donc pas en mesure de permettre au DP de recevoir un cas (nominatif ou accusatif). Outre son apport morphologique décrit précédemment, il a une fonction syntaxique bien déterminée, celle d'assurer l'autonomie syntaxique d'un DP qui ne reçoit pas de cas de « l'extérieur ». En fait, les expressions comportant le marqueur de cas *de* ne peuvent jamais avoir une autonomie totale dans la phrase, mais elles doivent se trouver dans le domaine d'un opérateur de quantité ou d'un opérateur de négation :

- (8) a) Pierre a cueilli beaucoup de fruits.
- b) Pierre a beaucoup cueilli de fruits.
- c) Pierre n'a pas cueilli de fruits.
- d) Pierre a cueilli des/*de fruits.

Dans (8) a-c, le DP *de fruits* est dans la portée de l'opérateur de quantité *beaucoup* et l'opérateur de négation *pas*, respectivement, qui licencient la présence dans la phrase d'une forme à laquelle aucun élément extérieur au DP n'attribue pas de cas. En revanche, dans (8) d, l'élément *les* déplacé de Num à D permet au DP indéfini d'apparaître sans l'appui d'un opérateur⁷, même si ce *les* n'est pas capable de recevoir un cas. Le choix de la forme *de fruits* dans cet exemple donne une séquence agrammaticale, étant donné qu'aucun opérateur ne l'a dans sa portée.

En résumé, dans le cadre théorique adopté ici, on distingue deux types de DP : un DP autonome, donc apte à fonctionner comme argument dans la phrase, et un DP sélectionné par une tête Q. Dans le premier cas, la tête du DP est occupée par un déterminant démonstratif, un déterminant possessif ou un article défini. Si ces déterminants ont une interprétation définie, le DP reçoit un cas nominatif ou accusatif. Au cas où D est occupé par l'article *le/les* ayant une interprétation non-définie, le D doit se réaliser sous forme du marqueur *de* qui assure au DP un cas partitif « à défaut » ; c'est à ce morphème *de* que se rattache l'article *le/les* pour former un déterminant amalgamé.

L'autre type de DP, celui qui ne peut pas fonctionner comme argument est toujours dominé par un QP. La tête de celui-ci peut être occupée par un déterminant qui attribue le cas partitif au DP qu'il sélectionne (ou lui transmet un cas nominatif ou accusatif, si Q est occupé par le déterminant *tous*). Si la tête Q est

⁷ La présence d'un opérateur qui le c-commande exclut même la possibilité d'utiliser le déterminant *du/des*. En effet, les formes *pas des* n'ont de pertinence que s'il s'agit d'une focalisation, ce qui suppose que le DP *du/des NP* ne se trouve plus sous la portée de l'opérateur de négation dans la Forme Logique : *Pierre n'a pas vu des éléphants (mais des girafes)*. Faute de place, nous ne pouvons pas traiter davantage de ce phénomène. Il est néanmoins important de noter que c'est le principe de l'économie de la grammaire qui se manifeste ici : le morphème *le/les* apparaît dans le DP uniquement pour rendre possible la présence d'une construction de NP. Si l'existence de cette dernière est assurée par d'autres moyens, la présence de l'article *le/les* ne peut plus être justifiée, il devient superflu, donc agrammatical.

phonétiquement vide, le DP qu'il sélectionne doit être dans la portée d'un opérateur de quantité ou d'un opérateur de négation pour être licencié. Mais comme ce DP ne reçoit pas de cas, il aura un cas partitif « à défaut » qui se manifestera sous forme du marqueur *de*.

Voici quelques exemples qui illustrent la structure de ces deux types de DP :

(9) DP autonome :

- a) [_{DP} *les*_i [_{NumP} *t*_i [_{NP} *chats*]]]
- b) [_{DP} *de+les*_i [_{NumP} *t*_i [_{NP} *chats*]]]

DP non-autonome :

- c) [_{QP} *deux* [_{DP} *e* [_{NP} *chats*]]]
- d) [_{QP} *beaucoup* [_{Q'} *e* [_{DP} *de* [_{NP} *chats*]]]]]

5. Le rôle du DP dans la structure informationnelle de la phrase française

Nous avons vu dans la partie précédente que dans l'approche de Giusti, ainsi que dans sa version modifiée, les unités qui sont susceptibles d'apparaître dans la tête D semblent former une classe hétérogène : on y trouve des déterminants définis, des traits casuels abstraits, ainsi que la particule *de*. Un DP peut donc être référentiel ou non-référentiel (dans n'importe quel sens du terme), défini ou indéfini, autonome (c'est-à-dire apte à fonctionner comme argument du verbe) ou dépendant d'un élément quantifieur ou d'un opérateur de négation. La seule propriété que tous les DP partagent et les distinguent des autres GN est de posséder un cas (nominatif, accusatif ou partitif). Dans ce qui suit, nous allons montrer que dans le français, cette spécificité du DP est étroitement liée à une autre : à la capacité de constituer le sujet logique d'un énoncé exprimant un jugement catégorique.

La distinction entre jugement catégorique et jugement thétique remonte aux travaux de KUNO (1972) et de KURODA (1973). Ils définissent un jugement catégorique comme une structure binaire qui se compose d'un sujet logique et d'un prédicat qui affirme quelque chose de ce sujet logique. Un jugement thétique, pour sa part, diffère d'un jugement catégorique dans la mesure où ce dernier ne comporte pas de sujet logique, mais apparaît comme un prédicat complexe. Un exemple typique du jugement catégorique est un énoncé qui comporte un sujet défini :

(10) Marie a vidé la poubelle.

Au moyen de la phrase (10), le locuteur nomme un individu et affirme quelque chose de cet individu. Dans certains contextes, elle pourrait apparaître comme une réponse à la question suivante :

(11) Qu'est-ce qu'elle a fait, Marie ?

Si nous identifions la notion de sujet logique à celle de thème et la notion de prédicat à celle de rhème, nous pouvons affirmer qu'un énoncé correspondant à un

jugement catégorique a une structure informationnelle qui peut être représentée en termes de thème et de rhème⁸.

Quant aux jugements thétiques, ils peuvent être le mieux illustrés par les constructions impersonnelles du français :

(12) Il est arrivé des invités.

(13) Il pleut.

La phrase (12) ne sert pas à énoncer quelque chose de certains invités ; elle se comporte comme une unité rhématique qui véhicule un seul bloc d'information. De même, (13) ne peut pas être analysé en termes de sujet logique et de prédicat, étant donné qu'il est constitué d'un seul élément porteur d'information. Ces deux phrases peuvent être conçues comme répondant à une question portant non pas sur un constituant, mais sur une situation globale :

(14) Qu'est-ce qui s'est passé ?

(15) Quel temps fait-il ?

ATTAL (1994), analysant le comportement syntaxique et sémantique des différents types de GN, élabore une classification des phrases constituant un contexte caractéristique pour chaque type de GN qui montre une analogie frappante avec la distinction entre les jugements catégoriques et les jugements thétiques présentée ci-dessus. Il distingue trois types de structures syntaxico-sémantiques non-génériques : les structures à thème-propos, les structures verbales et les structures quantifiantes. Elle peuvent être illustrées respectivement par les phrases (16) - (18) :

(16) Ces livres sont ennuyeux.

(17) Des toiles ont été volées au musée Marmottan.

(18) Peu d'étudiants islandais ont passé cet examen.

La phrase (16) représente une structure à thème-propos, parce qu'elle se compose d'un GN qui joue le rôle du thème (*ces livres*) et d'un GV (*sont ennuyeux*) qui est le rhème ou, en utilisant un terme adopté par Attal, le propos de la phrase. Elle est donc la parfaite illustration de ce qu'on appelle une phrase exprimant un jugement catégorique.

Quant à l'exemple (17), il affirme l'existence d'un certain nombre de tableaux qui ont été volés au musée Marmottan. Cette affirmation de l'existence de quelque chose apparaît comme une nouvelle information qui recouvre la totalité de la phrase. Ainsi, (17) doit être considéré comme une phrase qui exprime un jugement thétique.

Finalement, (18), prononcé avec une intonation appropriée où l'accent tombe nécessairement sur le déterminant *peu*, on a affaire à une structure sémantique (ou informationnelle) binaire dont les constituants majeurs ne correspondent pas aux constituants majeurs de la structure syntaxique. En effet, cette phrase comporte un

⁸ Les notions de jugement catégorique et de jugement thétique ont été étudiées dans une perspective informationnelle en particulier par SASSE (1991) et LADUSAW (1994).

thème (*étudiants islandais*) qui n'est pas un GN autonome et un rhème discontinu, constitué du déterminant du sujet et du prédicat (*peu... ont passé cet examen*). Ainsi, une structure quantifiante peut être elle aussi considérée comme une phrase qui exprime un jugement catégorique.

Nous avons vu que dans la classification d'Attal, non seulement un GN autonome (i.e. fonctionnant comme argument), mais aussi une unité inférieure, enchâssée dans un GN peut constituer le sujet logique de la phrase. Tout dépend du type du GN en question. En fait, un GN défini est toujours susceptible de jouer ce rôle, alors qu'un GN comportant un déterminant autre que le déterminant défini apparaît soit dans une unité rhématique donnant un jugement thétique (structure verbale selon la terminologie d'Attal), soit dans un jugement catégorique avec le déterminant faisant partie du rhème et le reste de l'expression jouant le rôle du thème.

La notion de sujet logique (ou de thème) apparaît avec encore plus de clarté dans les constructions disloquées. Ici, le thème est nettement détaché du rhème par l'intonation⁹ et est repris par un pronom clitique qui se trouve dans la partie rhématique. Si nous considérons les possibilités de disloquer un GN dans le français, nous pouvons observer un certain nombre de régularités :

- (19) a) Je connais bien les/ces/tes étudiants.
b) Les/tes/ces étudiants, je les connais bien.
- (20) a) Tous les étudiants ont vu ce film.
b) *Tous les étudiants, ils ont vu ce film.
c) Les étudiants, ils ont tous vu ce film.
- (21) a) Je connais beaucoup de/peu de/ plusieurs/trois films indonésiens.
b) *Beaucoup de/peu de/plusieurs/trois films indonésiens, je les connais.
c) De films indonésiens, j'en connais beaucoup/peu/plusieurs/trois.
- (22) a) Des fautes, il en a fait à la douzaine.
b) Du cognac, il en boit tous les jours.

Dans (19), le GN entier peut (et doit) être disloqué, il constitue donc dans son intégrité le sujet logique de l'assertion. Dans (20), le GN comportant le déterminant *tous* ne peut pas être détaché du reste de la phrase, seule une unité de rang inférieur, introduite par le déterminant défini. Le déterminant *tous* doit donc rester à l'intérieur de la partie rhématique. En ce qui concerne (21), il montre que seule une unité nominale « nue », dépourvue de déterminant quantifieur peut être disloquée, alors que le déterminant doit rester à sa place. Enfin, dans (22) on trouve des GN qui comportent le déterminant *du/des* : ici, le GN entier peut être détaché de la phrase.

⁹ En fait, la dislocation à droite et la dislocation à gauche n'ont pas les mêmes propriétés intonatoires et ne produisent pas les mêmes effets. Certains linguistes soutiennent que la dislocation à droite ne devrait pas être considérée comme une thématisation, alors que d'autres affirment qu'il s'agit d'une reprise de thème dans ce cas-là. Dans cette étude, nous ne voulons pas prendre position dans le débat, et nous allons traiter des cas de dislocation de droite et de gauche, indifféremment.

Quant à l'élément pronominal qui reprend le GN disloqué, on observe deux possibilités. Si le sujet logique de la phrase est un GN défini (cf. (19) et (20)), le pronom de reprise était le clitique *les*, indiquant qu'il s'agit d'un accusatif (le GN disloqué correspondait au complément d'objet direct du verbe dans ces phrases), alors que dans les séquences où seule la partie nominale ou un GN comportant le déterminant *du/des* ont été disloqués (cf. (21) et (22)), le pronom qui les reprenait était le clitique *en*, portant les marques du cas partitif. Par ailleurs, tous les éléments repris par le pronom *en* ont été obligatoirement introduits par le marqueur *de* (qui se combine avec l'article *le/les* dans (20)). Ceci montre que les unités nominales dépourvues de déterminant qui sont détachées de la phrase se retrouvent dans une position où aucun élément ne peut leur attribuer un cas. Elles ont ainsi un cas partitif «à défaut» qui, comme nous l'avons vu, nécessite la présence du marqueur *de* même si l'unité nominale en question, associée au déterminant resté à l'intérieur de la phrase, n'avait pas besoin de cet élément *de*. C'est ce qui caractérise par exemple les expressions comportant les déterminants *plusieurs* ou *trois* dans (21) a et c.

Voilà la conclusion que nous pouvons tirer du comportement de toutes ces structures thématisées. Dans le français, seule une unité susceptible de recevoir un cas (nominatif, accusatif ou partitif) dans une phrase donnée peut apparaître dans une position détachée qui correspond au thème de la phrase. Et ces unités ne sont autres que celles que nous avons rangées sous l'étiquette de DP. Ainsi, la généralisation que nous pouvons formuler sur la nature du DP dans le français est la suivante :

Parmi les GN, seul un DP peut fonctionner comme sujet logique (i.e. comme thème) dans une phrase française exprimant un jugement catégorique.

Évidemment, cette généralisation correspond à une implication; tout DP qui figure dans un jugement catégorique, n'en est pas nécessairement le sujet logique. En revanche, si le sujet logique de la phrase est une expression nominale, celle-ci est un DP. Ce n'est pas le caractère défini ou indéfini du GN qui compte, mais sa capacité de recevoir un cas, soit de « l'extérieur » par exemple d'un verbe ou de l'élément inflectionnel de la phrase, soit au moyen d'un QP qui le domine.

7. Conclusion

Dans cette étude, nous avons élaboré une théorie du DP français, en cherchant le critère qui détermine quels sont les GN qui peuvent être considérés comme des DP. Nous avons rejeté les conceptions fondées sur la définitude, la réféentialité et le statut argumental, et nous avons retenu l'approche proposée par Giusti, qui affirme que seul un DP peut (et doit) être porteur d'un cas déterminé. En confrontant les idées de Giusti aux données du français, nous avons observé une correspondance entre le statut de DP d'une expression et sa capacité de constituer le sujet logique, autrement dit le thème d'une phrase qui exprime un jugement catégorique. Nous avons ainsi abouti à une généralisation qui établit un lien direct entre trois niveaux : la morphologie, la structure syntaxique et la structure informationnelle de la phrase.

Références

- ABNEY, S. P., 1987. *The English Noun Phrase in its Sentential Aspect*. MIT, Thèse de doctorat.
- ATTAL, P., 1994. « Indéfinis et structures sémantiques ». *Faits de langue* 4, p. 187-195.
- BOUCHARD, D., 1998. « The distribution and interpretation of adjectives in French : A consequence of Bare Phrase Structure », *Probus* 10, p. 139-183.
- DAVIS, H. et MATTHEWSON, L., 1999. « On the functional determination of lexical categories », *Revue québécoise de linguistique* 27/2, p. 29-69.
- DOBROVIE-SORIN, C. et BEYSSADE, C., 2000. *La sémantique des indéfinis*. Manuscrit non-publié.
- É. KISS, K., 1999. « Mondattan », É. Kiss, K., Kiefer, F., Siptár, P. (éds.), *Új magyar nyelvtan*. Budapest : Osiris, p. 17-186.
- É. KISS, K., 2000. « The Hungarian noun phrase is like the English noun phrase », Albert, G., Kenesei, I. (éds.), *Approaches to Hungarian 7*. Szeged, JATEPress, p. 119-150.
- FODOR, J. et SAG, I., 1982. « Referential and quantificational indefinites », *Linguistics and Philosophy* 5, p. 355-398.
- GIUSTI, G., 1995. « A Unified Structural representation of (Abstract) Case and Article », Haider, H., Olsen, S., Vikner, S., *Studies in Comparative Germanic Syntax*. Kluwer Academic Press, p. 7-93.
- GIUSTI, G., 1997. « The categorial status of determiners », Haegeman, L., *The New Comparative Syntax*. Longman Linguistics Library, p. 95-123.
- GRIMSHAW, J., 1991. *Extended projections*, Ms, Brandeis University.
- HOOP, H. De, 1992. *Case Configuration and Noun Interpretation*. University of Groningen. Thèse de doctorat.
- KUNO, S., 1972. « Functional sentence perspective : A case study from Japanese and English », *Linguistic Inquiry* 3, p. 259-320.
- KURODA, S-Y., 1973. « Le jugement catégorique et le jugement théorique : exemples tirés de la syntaxe japonaise », *Langages* 30, p. 81-110.
- LADUSAW, W. A., 1994. « Thetic and categorial, stage and individual, weak and strong », Harvey, M. – Santelmann, L. (éds.), *Proceedings from Semantics and Linguistic Theory 4*, Ithaca, Cornell University, p. 220-229.
- LAMARCHE, J., 1990. « Problems of N⁰-movement to NumP », *Probus* 3, p. 215-236.
- LONGOBARDI, G., 1994. « Reference and Proper names : A Theory of N-Movement in Syntax and Logical Form ». *Linguistic Inquiry* 25, p. 609-665.
- LONGOBARDI, G., 2000. « The structure of DPs : some principles, parameters and problems », Baltin, M. – Collins, C. (éds.), *Handbook of contemporary syntactic theory*. London : Blackwell.
- MILNER, J-Cl., 1978. *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*. Paris : Seuil.
- RITTER, E., 1991. « Two functional categories in noun phrases : Evidence from Modern Hebrew », *Syntax and Semantics* 26, p. 37-62.
- SASSE, H-J., 1991. « Predication and sentence constitution in universal perspective », Zaefferer, D. (éd.), *Semantic Universals and Universal Semantics*, Berlin : Foris, p. 75-95.

- STOWELL, T., 1991. « Determiners in NP and DP », Leffel, K. – Bouchard, D. (éds.), *Views on Phrase Structure*, Kluwer Academic Press, p. 37-56.
- SZABOLCSI, A., 1981. « The possessive construction in Hungarian: a configurational category in a non-configurational language », *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, p. 216-289.
- SZABOLCSI, A., 1984. « The possessor that run away from home », *The Linguistic Review* 3, p. 216-289.
- SZABOLCSI, A., 1987. « Functional categories in the noun phrase », Kenesei, I. (éd.) *Approaches to Hungarian*, Vol. 2, Szeged, JATE, p. 167-189.
- ZAMPARELLI, R., 1995. *Layers in the Determiner Phrase*. University of Rochester, Thèse de doctorat.
- ZRIBI-HERTZ, A., 2002. « The DP hypothesis and the syntax of identification », *Recherches linguistiques de Vincennes* 31, p. 127-142

Le futur antérieur : nouveau temps du passé ?!

Ildikó FARKAS

1. Les grammaires descriptives traditionnelles du français contemporain rendent régulièrement compte de l'emploi du futur antérieur en chronologie relative, c'est-à-dire en phrases complexes à subordonnée temporelle :

a) Les lettres sont entreposées chez un huissier qui les expédiera dès qu'il aura reçu le feu vert. (*SUD-OUEST* : 25. 05. 2002.)

ainsi que de son emploi en chronologie absolue, soit en proposition indépendante :

b) Fin 1999, la France aura détruit son stock de mines antipersonnel. (*LE MONDE* : 04. 03. 1999.)

c) La problématique du passage informatique à l'an 2000 aura été résolue avant le 30 novembre 1999 (*LE MONDE* : *ibid.*)

A côté de l'aspect accompli du futur antérieur, elles font également état de sa valeur modale de conjecture ou de probabilité :

d) Indécis, les frères d'Aunay, qui venaient de sortir de la tour de Nesle, piétinaient dans la vase et scrutaient l'obscurité.

Leur passeur avait disparu.

– Je m'en doutais. Ce batelier ne me plaisait guère, dit Philippe. Nous aurions dû nous méfier.

– Je lui ai donné trop d'argent, répondit Gautier. Le maraud aura jugé sa journée faite et il sera allé assister au supplice. (*DRUON, Maurice, Les rois maudits*. t. 1 : *Le Roi de fer*. Paris : LGF. 1970, p. 86.)

Cependant, il est une valeur récente qui gagne de plus en plus de terrain dans le français contemporain oral comme écrit, et qui est en général soit ignorée¹, soit reléguée au domaine de la stylistique par les grammaires traditionnelles². Si l'on doit effectivement reconnaître une touche de solennité aux phrases du genre :

e) J'aurai tout obtenu dans ma vie. (vieillard de 90 ans faisant le tour d'horizon de sa vie devant sa famille, lors de ses 90 ans),

¹ GARDES-TAMINE 1990, p. 83 ; ARRIVÉ et alii 1986, p. 276 ; KELEMEN (éd.) 1985, p. 247-248 ; KURIÁN et alii 2002, p. 347. Il est amusant de lire dans Gardes-Tamine, au chapitre *ignorant* l'emploi du futur antérieur qui nous intéresse, l'exemple *1)* (cf. infra), qui, au lieu de l'*expliquer*, illustre la valeur en question du futur antérieur.

² « Il (le futur antérieur) peut exprimer un fait déjà accompli dans le présent que le locuteur envisage à partir d'un moment futur, pour le voir avec un certain recul. Ce procédé stylistique confère souvent au futur antérieur un caractère solennel. » KELEMEN, *Op. cit.*, p. 248.

la fréquence de plus en plus accusée du futur antérieur là où un lecteur non francophone s'attendrait à 100 % à une forme passée mérite une étude plus poussée.

2. En effet, en lisant la presse quotidienne et hebdomadaire, voire en écoutant la radio et la télévision, l'on tombe à tout moment sur des futurs antérieurs à valeur temporelle de passé.

Aussi, les questions suivantes se posent-elles :

- 1) Est-ce que cet emploi est spécifique au code ?
- 2) Comment, dans quel cadre théorique expliquer cet emploi ?
- 3) Est-ce que le genre de texte/discours est pertinent pour cet emploi ?
- 4) Qu'est-ce qui permet cette valeur, et s'agit-il d'un phénomène évolutif du français moderne ?

2.1. Les énoncés *oraux* abondent où le futur antérieur est employé avec la valeur spécifique étudiée :

f) *Comme cela*, tu auras vu l'Opéra à l'intérieur. (Après l'achat de billets à l'Opéra, janvier 2003.)

g) On aura tout vu !

h) Tu l'auras voulu ! / Il l'aura voulu !

Pour identifier les restrictions sélectives de ce futur antérieur, j'ai testé la réaction d'un francophone à l'emploi du futur antérieur dans une situation banale, spontanée, en prononçant à bon escient l'énoncé suivant :

i) J'aurai déjà fait passer le test aux étudiants.

La réaction a été éloquente : mon sujet m'a automatiquement corrigée en substituant le passé composé au futur antérieur, l'énoncé a donc été jugé agrammatical. C'est en recherchant les raisons de cette agrammaticalité que nous serons à même de cerner les conditions d'emploi du futur antérieur avec une valeur temporelle de passé.

2.2. Les occurrences *f)*, *g)* et *h)* prouvent que l'agrammaticalité de *i)* n'est pas à porter au passif d'une incompatibilité entre le code oral et l'emploi étudié. Parmi les autres occurrences, il en est trois qui sont la transcription d'énoncés entendus et relevés à la télévision :

j) Il aura fallu *13 ans* à la justice italienne pour statuer que le juge XY ne s'est pas suicidé mais a été victime d'un assassinat. (Téléjournal TV5, 2002.)

k) Jospin aura *quand même* fait le déplacement jusqu'à Matignon.

(Commentaires du reporter, diffusés sur TF1 le lendemain du premier tour des élections présidentielles 2002, après le raz-de-marée lepéniste et la défaite de Lionel Jospin, qui a immédiatement démissionné de sa fonction de premier ministre.)

l) Chirac *n'aura pas tardé* pour semer la mobilisation. 24 heures après le tremblement de terre, il a réuni ses collaborateurs. (*Ibid.*)

Dans ce cas de figure, s'il s'agit d'énoncés *entendus*, ils ne relèvent pas pour autant du *code oral* : en effet, dans les trois cas, les futurs antérieurs apparaissent dans des *textes écrits oralisés / discours préconçus*.

2.3. Si la plupart des exemples attestés ont été relevés dans des médias, l'on trouve également cet emploi spécifique du futur antérieur dans des textes professionnels (exemple *t*). Il semble donc que l'emploi en question du futur antérieur *ne soit pas lié au code*, tout au plus pourrait-on s'interroger sur sa *fréquence statistique* dans le français oral et écrit respectivement.

2.4. En étudiant les propriétés syntaxiques des occurrences, l'on est amené à constater que des verbes transitifs ou intransitifs peuvent indifféremment s'employer au futur antérieur avec une valeur de passé. Il n'y a pas de restriction non plus en ce qui concerne la voix, les voix active et passive étant toutes deux attestées. C'est donc la construction factitive qui paraît l'exclure dans *i*).

2.5. En examinant les autres composantes des énoncés, l'on s'aperçoit que dans les exemples *j*), *l*), *m*), *o*), *p*), *r*) et *v*), il y a un complément circonstanciel de temps, dans les occurrences *q*) et *u*), des subordonnées temporelles, alors que dans *s*), *t*) et *w*), l'indication temporelle reste implicite, ce qui ne signifie pas pour autant que l'indication temporelle soit facultative : en effet, si elle n'est pas explicitée, elle est impliquée par la situation.

2.6. Dans l'occurrence *l*) le sens du verbe *nié* implique une vitesse de l'action, alors que dans *w*) la locution verbale conjuguée au nom personnel *on* trahit la présence de l'énonciateur.

3.1. Finalement, il est flagrant que presque toutes les occurrences comportent des *embrayeurs*. Dans l'exemple *f*), « *comme cela* » est un embrayeur qui relie l'énoncé-occurrence à la situation, alors que dans l'exemple *i*) le nom personnel *je* paraît insuffisant pour remplir cette fonction. Les modalisateurs en italiques des occurrences *k*), *n*), *x*), *y*), *z*), *bb*), *cc*) sont indispensables pour l'acceptabilité des énoncés, sauf *cc*), où l'absence de modalisateur fait basculer le futur antérieur à valeur de passé à un futur antérieur exprimant la *probabilité* d'une action passée. Or, l'exemple *i*) manque de modalisateur. Les exemples *p*) et *q*) ont vocation littéraire, dans ce cas la recherche d'un effet stylistique solennel est plus palpable. Dans l'exemple *r*), en réalité le futur antérieur s'emploie dans la proposition principale d'une phrase complexe dont la subordonnée est la phrase précédente dont il est séparée par un point au lieu d'une virgule. A cette valeur modale vient se greffer la valeur temporelle, ainsi que l'aspect accompli, le tout couronné par une valeur pragmatique (cf. ci-dessous).

L'exemple *s)* est en fait une publicité déguisée en avertissement au consommateur, l'exemple *u)* un compte-rendu. Dans les deux cas, le futur antérieur cumule trois valeurs, la modale (hypothèse) la temporelle et l'aspectuelle.

3.2. L'explication de l'emploi étudié du futur antérieur ne peut donc être donnée que dans le cadre de la *pragmatique*, d'une théorie de l'énonciation. En effet, ce futur antérieur à valeur de passé n'est possible que si l'énonciateur est présent dans son énoncé. Comme on l'a vu, les moyens langagiers en sont très variés. Sa particularité est qu'il n'apparaît pas que dans des *discours*, mais également dans des textes où transperce l'énonciateur, où il y a une alternance entre récit et discours. C'est ce qui explique par ailleurs que je n'en ai trouvé aucune occurrence dans des faits divers ou des brèves, genres purement informatifs, alors que j'ai relevé des occurrences dans des rubriques judiciaires, des reportages, des entrefilets, et jusque dans des instructions (ex. *s)*).

Hamon parle d'un « fait passé, exprimant diverses nuances affectives : probabilité, souhait, indignation, ironie³ », sans plus, en fournissant les occurrences *z)*, *aa)*, *bb)* et *cc)*. Wagner et Pinchon poussent déjà l'explication en parlant d'un « futur antérieur de rétrospection » dans les occurrences *x)* et *y)* : « Dans ce tour, le locuteur se situe par imagination, fictivement, dans l'avenir ; de là, il évoque l'état ultérieur qui succède à un fait de son passé⁴. » Finalement, c'est la grammaire énonciative de D. Maingueneau qui est à même d'expliquer le phénomène d'une manière satisfaisante :

Il faut accorder une place à part à un emploi très remarquable du futur antérieur où ce dernier est affecté d'une valeur déictique de « temps » du passé : il s'agit de ce qu'on pourrait appeler un « futur antérieur de bilan », le plus souvent accompagné d'éléments adverbiaux tels finalement, tout compte fait, etc. [...] mais parfois sans adverbe, l'interprétation correcte étant assurée par le contexte. [...] Comme on le voit, ce sont des formes commutant avec des passés composés. Leur explication n'est pas aisée. Tout semble se passer comme si l'énonciateur construisait un moment d'énonciation fictif dans le passé et, à partir de là, fixait un procès postérieur, mais encore antérieur au moment d'énonciation effectif. A l'assertion de cette forme est liée une modalité de certitude : on comprend que ce « futur antérieur de bilan » soit associé à des éléments tels finalement, en définitive, en fin de compte, etc., qui indiquent que l'énonciation a atteint la limite (la « fin ») au-delà des calculs incertains, des doutes [...]. S'il est vrai que ce futur antérieur commute avec un passé composé, cette commutation a toutefois une incidence sémantique : (l'énonciateur) rapporte un fait tout en présupposant qu'on s'attendait plutôt à ce qu'il arrive le contraire⁵.

4. Pour ce qui est de savoir si l'emploi en question du futur antérieur est propre à certains genres de textes/discours, la réponse semble aller d'elle-même : son emploi

³ HAMON 1983, p. 130.

⁴ WAGNER – PINCHON 1981, p. 379.

⁵ MAINGUENEAU 1994, p. 105.

est approprié dans tout texte/discours permettant la présence de l'énonciateur, il serait donc a priori exclu de tout texte professionnel, et pourtant, l'exemple w) illustre bien qu'il n'y a que les textes les plus impersonnels (telles normes juridiques) qui ne le tolèrent pas.

5. La valeur étudiée du futur antérieur est évidemment permise par les caractéristiques aspectuelles et temporelles de ce tiroir verbal : chacune de ses valeurs comporte intrinsèquement l'aspect accompli, et il s'emploie avec une valeur de passé conjuguée à l'expression d'une probabilité. De là à l'apparition d'une valeur de passé dépourvue de toute expression de probabilité, liée à des contraintes énonciatives, il n'y a qu'un pas.

La majorité des occurrences ayant été relevées dans la presse écrite quotidienne et hebdomadaire, ainsi que dans les médias électroniques, l'on est fondé de penser que la valeur en question gagne de plus en plus de terrain dans le *discours médiatique*. Il serait donc assez tentant de parler d'une nouvelle *valeur médiatique du futur antérieur*, seulement ce serait là restreindre son champ d'application. Aussi, paraît-il plus approprié d'étiqueter ce phénomène *évolutif* du français moderne comme une *valeur énonciative*.

m) *Le témoignage de la guenon Marylin sur l'origine du sida* (Chicago, de notre envoyé spécial)

On l'avait baptisée Marylin. Capturée dans un pays africain non identifié, elle avait, toute jeune, été expédiée aux États-Unis où elle servit, sa vie durant, de nourrice dans un élevage de primates avant de mourir à l'âge de vingt-six ans, en 1985. *Treize ans plus tard*, ce chimpanzé aura été la vedette incontestée de l'ouverture, dimanche 31 janvier, de la sixième conférence sur les rétrovirus et les maladies opportunistes qui réunit jusqu'au 4 février, à Chicago, l'élite internationale des spécialistes de la recherche sur le sida. (LE MONDE : 02. 02. 1999, compte-rendu.)

n) *Jacques Mellick ou l'alibi anéanti* (Son ex-attachée parlementaire accuse l'élue de Béthune de l'avoir contrainte à témoigner en sa faveur : la défense de Tapie ne tient plus)

Le procès Tapie, c'est l'histoire d'un homme qui se présente, *sûr de lui*, à la barre et qui ressort du tribunal en se cachant la tête sous son imperméable pas seulement parce qu'il pleut, mais parce qu'il a été *laminé* en une semaine par la machinerie judiciaire.

Le dernier coup du sort qui l'a laissé littéralement K.O., c'est une femme qui le lui aura asséné. Corinne Krajewski a été l'attachée parlementaire de Jacques Mellick, député de Pas-de-Calais, maire adjoint de Béthune. Leur témoignage, à tous deux, était venu conforter la thèse de Tapie qui *prétendait* que le 17 juin 1993 il n'avait nullement rencontré et tenté de circonscrire l'entraîneur de Valenciennes, Boro Primorac. (LIBÉRATION : 18-19. 03. 1995, rubrique judiciaire.)

o) Le slogan « La ville à la campagne » m'a incité à venir m'installer en ville nouvelle, raconte-t-il. Et voici l'origine de sa bataille judiciaire. Elle aura duré *quatorze ans* avant qu'il n'obtienne une *étonnante victoire*. (LIBÉRATION : 16. 03. 1995, reportage.)

p) *En 1989, il avait rédigé sa propre nécrologie : Dard par Dard*

Naquit-il ? *Toute sa vie*, cette question l'aura *hanté*. Bien qu'il portât les traces indélébiles d'un accouchement difficile (parce que artisanal), il douta jusqu'à la fin de son commencement. Il fallut qu'un homme égaré enlevât sa plus jeune fille, en 1983, pour qu'il s'aperçût qu'il mourait. Pareille constatation impliquait donc qu'il eût vécu, mais il ne s'en montra pas plus rassuré pour autant. [...] (Extrait du *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, par Jérôme Garcin, Éd. François Bourin, 1989, in : LE NOUVEL OBSERVATEUR : 05. 07. 2001.)

q) *Quand Simenon est mort : San-Antonio a salué Maigret*

Le 6 septembre, la radio annonce que Georges Simenon est mort. Cela faisait plus de dix ans que je connaissais la nouvelle. Car lorsqu'un romancier cesse d'écrire, il cesse également d'exister. Simenon se sera donc suicidé *avant de mourir*. Voilà plus de dix ans que je le pleure, car il n'y a aucune raison de s'arrêter de pleurer ce qui a été unique et restera irremplaçable. [...]

Avant lui, nous n'étions pas absolument certains d'être seuls. Nos sentiments se trouvaient sous Cellophane et nous nous exprimions avec des phrases bien articulées. Depuis lui, nous pensons avec nos sens, nous percevons avec notre cœur. Il déclarait volontiers : « Je n'ai pas de talent mais de l'intuition. » Ce don lui aura permis de tout raconter, la vie et la mort, les hommes et leurs misères, l'amour et le chagrin. (Frédéric Dard : 14. 09. 1989, cité in : LE NOUVEL OBSERVATEUR : 05. 07. 2001, entrefilet.)

r) *Procès Andersen : les témoins clefs du cabinet d'audit se taisent* (de notre correspondant à New York)

La vidéo n'est pas de bonne qualité, mais la puissance de l'image est intacte. On y voit Michel Odom, un associé du cabinet Andersen à Houston, expliquer à ses collègues par téléconférence pourquoi il est important de suivre à la lettre les règles de destruction des documents de travail après un audit chez un client. « S'ils sont détruits dans le cadre normal de nos procédures et qu'une enquête est ouverte *le lendemain*, c'est très bien. Nous n'aurons fait que suivre notre politique et tout ce qui aurait pu être d'un quelconque intérêt pour quelqu'un a disparu et ne peut plus être récupéré. » (LES ÉCHOS : 24-25. 05. 2002, reportage.)

s) *Les médicaments et votre santé.*

Éloignez-les des mains trop curieuses ! Rangez les médicaments hors de portée des petits explorateurs, et en cas d'indigestion accidentelle, téléphonez au centre anti-

poison. *Ne jetez pas les médicaments !* Rapportez à votre pharmacien ceux que vous n'aurez pas utilisés : il les fera recycler dans le respect de l'environnement. *Votre pharmacien vous aide à conserver votre capital santé.* (trouvé sur un sachet à médicaments)

t) L'examen, même rapide, des tiroirs verbaux, permet ainsi de faire apparaître la complexité du système où la combinaison des différents types de valeurs, temporelles, aspectuelles et modales produit une gamme d'effets, variés et très souples. Leurs utilisations stylistiques, que certains exemples littéraires auront permis d'entrevoir, en sont la conséquence directe. (GARDES-TAMINE, *Op. cit.*, p. 83.)

u) *Canyoning : attention, danger !*

Les rivières azuréennes n'auront jamais tant tué. *Avant même que l'été sportif ne se termine*, cette triste constatation s'impose à la lecture des 200 % d'augmentation des accidents en eaux vives que les statistiques comptabilisent déjà. (NICE-MATIN : 31. 08. 1990)

v) L'enjeu est de taille. Les entreprises du monde entier auront dépensé, selon les estimations, entre 300 et 600 milliards de dollars *en quatre ans* pour adapter leurs ordinateurs à l'an 2000. (LE MONDE : 03. 02. 1999)

w) Les pertes totales sont obtenues en faisant la différence entre le bilan de l'énergie injectée sur le Centre et de l'énergie soutirée – consommation de l'ensemble de la clientèle à laquelle *on aura pris soin* d'ajouter la variation de l'énergie en compteur et l'énergie sortie du centre. (Document de travail interne d'Électricité de France : 2003)

x) *Enfin !* Je l'aurai vue, cette pièce ! (In : WAGNER – PINCHON : *Op. cit.*, p. 379.)

y) J'aurai *même* pas tiré un coup de fusil, dit-il avec amertume. (*Ibid.*)

z) Elle aura *encore* égaré son parapluie ! (In : HAMON : *Op. cit.*, p. 130.)

aa) J'espère qu'ils n'auront pas eu d'accident. (*Ibid.*)

bb) J'aurai donc travaillé *en vain* ! (*Ibid.*)

cc) Il n'aura *encore* rien compris ! (*Ibid.*)

Références

- ARRIVÉ, Michel – GADET, Françoise – GALMICHE, Michel, 1986. *La grammaire aujourd'hui*. Paris : Flammarion.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, 1990. *La grammaire*. t. 2. Paris : Armand Colin.
- HAMON, Albert, 1983. *Grammaire pratique*. Paris : Hachette.
- KELEMEN, Jolán (éd.), 1985. *Grammaire du français contemporain*. Budapest : Tankönyvkiadó.
- KURIÁN, Ágnes – NEMES, Ilona – SALGÓ, János, 2002. *Francia leíró nyelvtan gyakorlatokkal*. Budapest : Nemzeti Tankönyvkiadó.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1994. *L'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.
- WAGNER, Robert Léon – PINCHON, Jacqueline, 1981. *Grammaire du français classique et moderne*. Édition revue et corrigée. Paris : Hachette.

Les dictionnaires : typologie et nomenclature

Miklós PÁLFY

1. Typologie des dictionnaires : questions générales

Pour définir ce que nous entendons par typologie des dictionnaires, il faut tout d'abord préciser ce que nous entendons par *dictionnaire* étant donné que ce mot a deux sens en français contemporain : celui du dictionnaire proprement dit, c'est-à-dire d'un recueil de mots, d'expressions d'une langue, présentés dans un ordre convenu et destiné à apporter une information, et celui d'un ouvrage qui fait le tour des connaissances d'un domaine donné, par articles rangés dans un ordre alphabétique, ce deuxième sens étant synonyme de *encyclopédie* rencontré de plus en plus souvent¹. Cet emploi du mot *dictionnaire* est peut-être dû au fait que ces ouvrages recouvrent l'intégralité d'un seul domaine, tandis que les encyclopédies, par définition, font le tour de tous les domaines des connaissances humaines. La terminologie traditionnelle les divise en deux groupes : les encyclopédies alphabétiques (« lexikon » en hongrois), et les encyclopédies thématiques (en hongrois « enciklopédia »).

Il existe un genre lexicographique très répandu en France mais peu connu en Hongrie, le *dictionnaire encyclopédique*, opposé au *dictionnaire de langue*. Ce dictionnaire contient tous les verbes et tous les noms, etc., y compris les noms propres qui sont ou bien séparés, ou bien rangés parmi les autres mots dans l'ordre alphabétique. Ce type de dictionnaire ne donne que relativement peu d'informations concernant les structures grammaticales, les synonymes, les niveaux de langue ; par contre, ces dictionnaires fourmillent d'illustrations graphiques, de tableaux synoptiques, de photos et de cartes géographiques, d'informations extralinguistiques donc, typiques du genre encyclopédique.

Si nous avons dit « genre lexicographique », au sujet du *dictionnaire encyclopédique* opposé au *dictionnaire de langue*, la raison en est que la distinction de ces deux productions lexicographiques ne se justifie pas par des raisons structurelles, mais plutôt par des raisons extralinguistiques comme les différentes finalités : le public visé, la nature ou la qualité des informations, etc. Le *dictionnaire de langue*, lui aussi, rassemble plusieurs genres, comme p. ex. les dictionnaires destinés à un usage général (dictionnaires unilingues et bilingues), les dictionnaires

¹ P. ex. : FRÉDÉRIC, Louis, 1996. *Le Japon : dictionnaire et civilisation*. Paris : Robert Laffont (coll. « Bouquins ») ; MOREL, Pierre, 1995. *Dictionnaire biographique de la psychiatrie*. Paris : Synthélabo (coll. « Les empêchés de penser en rond ») ; CLÉBERT, Jean-Paul, 1998. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris : Seuil ; P. Brunel (dir.), 1998. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris : Robert Laffont (coll. « Bouquins ») ou, en Hongrie : *La Hongrie et les Hongrois. Les mots-clés de l'histoire et de la vie quotidienne. Dictionnaire abrégé des faits et des croyances, des mythes et des coutumes* par István Bart, 2001. Budapest : Corvina.

spéciaux, comme les dictionnaires des synonymes, des analogies, des régions de France, de l'argot, etc.

Dans ce qui suit, nous ne nous occuperons que des dictionnaires destinés à l'usage général.

2. Typologie des dictionnaires français unilingues, destinés à l'usage général

Les dictionnaires de langue peuvent être groupés, grosso modo, en deux grands types : d'une part les « dictionnaires analogiques », comme les *Robert*, et de l'autre, les « dictionnaires structuraux », comme le *DFC* et le *Lexis*.

Dans les dictionnaires analogiques, les différents rapports lexicaux s'enchaînent en suivant les points d'articulation des champs conceptuels ou « analogies », ce terme désignant, en sémantique française, plutôt des parentés conceptuelles que des affinités sémantiques. Ces dictionnaires reflètent, dans la plupart des cas, un traitement polysémique des entrées, et, à l'intérieur d'un article, l'ordre des différents sens est défini par des principes diachroniques. En général, l'ordre alphabétique ne tolère pas les regroupements dérivationnels à l'intérieur d'un article.

Par contre, les dictionnaires de type structural jouent sur un avantage quelconque du traitement homonymique (tandis que dans le *Petit Robert* il n'y a qu'une seule entrée *jouer*, dans le *Lexis* il y en a six) : c'est que, au cours de la définition du mot, ce dictionnaire prend en considération les rapports qui existent entre les formes dérivées. Ces dictionnaires font un usage général des regroupements à l'intérieur des articles ce qui exige souvent des recherches supplémentaires de la part de l'utilisateur. Au lieu des champs conceptuels, les renvois de ces dictionnaires sont gouvernés par des principes sémantiques : les rapports conceptuels et les renvois sémantiques ne s'entrecroisent jamais. L'ordre des sens à l'intérieur d'un article est défini par leur fréquence synchronique et non plus par la diachronie. Il est vrai cependant que le *Lexis* ne se renferme pas tout à fait devant les principes diachroniques, tout en mettant, en tête d'article, l'étymologie et la date de la première occurrence du mot en question.

Les différences très nettement marquées des deux types de dictionnaire sont en train de disparaître : le premier représentant des dictionnaires analogiques modernes a été le *Petit Robert*, celui des dictionnaires structuraux, le *DFC*, *Dictionnaire du Français Contemporain*. Ce dernier a été suivi par le *Lexis*, tandis qu'une restructuration du premier a donné naissance à *Micro Robert*. Ces nouveaux dictionnaires ont beaucoup emprunté des variantes précédentes de leurs types opposés. Il est très intéressant de voir que les usagers maîtrisant parfaitement la langue française préfèrent, surtout lorsqu'ils veulent « encoder », c'est-à-dire produire un texte en français, le *Petit Robert* analogique, tandis que ceux qui apprennent la langue française se servent plus souvent, du moins dans une première période de leur apprentissage où le décodage joue un rôle plus important, du *DFC* et du *Micro Robert*, ce dernier étant un compromis réussi des deux types de

dictionnaire. La raison de ce choix s'explique par les deux directions de l'activité traductrice : par le décodage primaire et, dans un deuxième temps, par l'encodage comme activité excellentement productrice.

3. Typologie des dictionnaires bilingues

Ici aussi, on distingue, traditionnellement, deux grands types de dictionnaires : les dictionnaires d'encodage ou de production (« aktives Wörterbuch » en allemand), et les dictionnaires de décodage ou de compréhension (« passives Wörterbuch »), en fonction de la démarche intellectuelle assistée par le dictionnaire. Les deux types n'existent pratiquement pas dans leurs états purs ; dans la plupart des cas, on rencontre des compromis plus ou moins bien réussis. De nos jours, un dictionnaire bilingue doit obligatoirement remplir les deux fonctions : celle de décodage pour la langue d'arrivée et d'encodage pour la langue de départ, les deux fonctions dans les deux langues, thème et version. C'est pourquoi, dans ces dictionnaires, les équivalents sont très souvent accompagnés, et en très grand nombre, d'indications ou de précisions de sens, de synonymes, d'analogies, parfois même de périphrases ou de définitions.

Un maniement efficace de toutes ces données n'est possible qu'en base de données. Là, l'avantage des dictionnaires électroniques est indéniable. Pourtant, les dictionnaires-livres ne peuvent traiter ce problème qu'en renonçant à l'enregistrement de certains éléments considérés comme superflus et la solution touche alors deux aspects du dictionnaire : ou bien la « profondeur » des articles, ou bien une partie de la nomenclature doit être sacrifiée.

Même sans toutes ces considérations, le problème de la nomenclature se présente dès le début de toute activité lexicographique, il convient donc d'en parler avant tout autre sujet.

4. La nomenclature comme quantité

Les points de vue de l'enregistrement lexicographique peuvent être très variés, mais la question principale est quand même celle des mots rares : des mots étrangers, des mots vieillis ou régionaux, ensuite la question des mots à la mode et ayant une existence éphémère : qu'est-ce qu'il faut, en fin de compte, combien il faut en insérer dans la nomenclature d'un dictionnaire destiné à l'usage général ?

Un des meilleurs dictionnaires bilingues, c'est le *Robert-Collins*. Pourtant, c'est un dictionnaire assez gonflé par endroits, non seulement dans les exemples, mais aussi dans sa nomenclature. Les gonflements de volume ont sans doute leur raison commerciale, mais les éventualités ou hasards lexicographiques n'en restent pas moins irraisonnables, comme p. ex. :

- les archaïsmes : *icelui*, *occire*
- les troncations : *math(s)*, *aristo*

- les mots excellemment français, comme *cash-flow* et *by-pass* (tandis qu'on cherche en vain *coach*)
- les mots « français » comme *rani* (en anglais *rani*, bien sûr, tandis qu'on cherche en vain *sharia*, après *casbah*)
- les expressions latines comme *deus ex machina*, *ad libitum*, *ad vitam æternam*, *in extenso*, *in extremis*
- la grande masse des mots scientifiques comme p. ex. *lycanthropie* (la propriété que possèdent certains humains de pouvoir se transformer en loup), sans parler des corps chimiques, de la faune et de la flore des profondeurs océaniques, etc.
- et, enfin, tout ce qu'on peut considérer comme un abus au dépens de la morphologie lexicale. L'adjectif *apprivoisable*, enregistré dans *Robert-Collins*, n'a pas de statut lexicographique particulier. À l'aide du suffixe *-able*, on peut former un adjectif à partir de pratiquement tous les verbes transitifs réguliers, il ne faut donc enregistrer que les cas qui échappent à la règle (ou bien le verbe est irrégulier, ou bien il est intransitif) et qui sont relativement fréquents par-dessus le marché, comme p. ex. *vivable*. Les dérivés des verbes rares comme *apprivoiser* sont encore plus rares. *Inapprivoisable* a pratiquement la même fréquence lexicométrique que *apprivoisable*, pourtant ce dernier ne se retrouve pas dans *Robert-Collins*, tout comme *apprivoiseur*. La présence de *apprivoisable* est donc due au hasard dans ce dictionnaire ; l'emploi de ce mot, comme celui de tous les dérivés virtuels, est une question de la créativité lexicale personnelle.
- Restent enfin les mots à la mode. Quant à ces mots, quant aux néologismes en général, leur enregistrement doit être fait avec parcimonie dans un dictionnaire de taille moyenne. Personne ne sait quel sort connaîtront ces termes parfois de très courte existence : *stagflation* ou *tapuscrit*.

5. Nomenclature et macrostructure

Par *macrostructure* nous entendons ici les différents niveaux de structuration, les différents rapports structurels à l'intérieur du stock lexical.

Le problème de *rani*, *casbah*, *sharia*, ou bien de *bégum*, *kakémono* et *mastaba* est un pseudo-problème. Le vrai problème, surtout dans un dictionnaire hongrois-français, c'est de savoir comment enregistrer les formes dérivées. C'est aussi une question de genre lexicographique : dictionnaire de taille moyenne versus dictionnaire de grande taille. Le « grand » dictionnaire devrait mériter ce nom parce que *bégum*, *kakémono* et *mastaba* s'y retrouvent. Un « grand » dictionnaire doit refléter les différents niveaux de structuration, les différents rapports structurels à l'intérieur du stock lexical – il est vrai que tout cela est en rapport avec le choix des différents éléments de la nomenclature. Dans ce qui suit, nous allons examiner, très brièvement, les problèmes que pose l'enregistrement des mots dérivés et des mots composés.

a) Problèmes d'enregistrement des formes dérivées

En principe, on pourrait imaginer un dictionnaire hongrois-français sans les entrées *lemegy* 'descendre', *felmegy* 'monter', *átmegy* 'passer', *kimegy* 'sortir', *bemegy* 'entrer' auprès de *megy* 'aller', puisqu'on peut « deviner » le sens de ces formes préfixées. Selon cette logique, les formes verbales préfixées ne devraient figurer comme entrées dans un dictionnaire que lorsque les changements de sens le rendent nécessaires. On n'aurait donc pas besoin de *lenéz/felnéz valahová* 'regarder vers le bas/regarder vers le haut', *átnéz/kinéz valamin* 'regarder à travers quelque chose/regarder vers l'extérieur', mais on aurait besoin de *lenéz valakit* 'mépriser quelqu'un', *felnéz valakire* 'admirer quelqu'un', *átnéz valakin* 'faire semblant de ne pas remarquer quelqu'un', *kinéz valahogy* 'avoir un certain aspect'.

De nos jours, les dictionnaires unidirectionnels n'ont aucune raison d'être : on a besoin de dictionnaires bidirectionnels et la raison en est loin d'être uniquement pratique ; c'est que le caractère bidirectionnel d'un dictionnaire (fonction à la fois d'encodage et de décodage, typique des dictionnaires d'apprentissage) suppose une structure tout à fait différente de celle des dictionnaires traditionnels.

Tout en connaissant l'équivalence *megy* 'aller', l'usager hungarophone ne pourra pas « deviner » *bemegy* 'entrer', il faut donc enregistrer *bemegy*, malgré son caractère « clair ». Et, comme la nomenclature ne peut jamais être exposée aux caprices du hasard, tous les infinitifs préfixés doivent y figurer. Leur nombre ne dépend que de la taille du dictionnaire.

Les formes suffixées des substantifs, par contre, nous permettent une position plus subjective. Que faire par exemple des diminutifs ? Comment un non-hungarophone pourra-t-il savoir que près de *lovacska* 'petit cheval', il n'existe pas de **tehenecske* 'petite vache', seulement *tehénke*, et que je peux dire *fiacskám* 'mon petit fils' près de *kisfiam*, mais je ne peux pas dire **lányocskám*, tout en disant *kislányom* 'ma petite fille' ? Près de *láb* 'pied', on a les diminutifs *lábacska*, *lábika*, *lábikó*, près de *fül* 'oreille', on a *fülecske*, et même *fülike*, mais parallèlement à *orr* 'nez', on n'a que *orrocška* – il est vrai qu'on a ici un diminutif tout à fait extraordinaire : *nózi(ka)*. Il serait bien souhaitable qu'un dictionnaire nous fournisse toutes ses informations, mais ce serait alors un dictionnaire de très grande taille.

La même chose est valable pour les suffixes verbaux : parallèlement à *üt* 'battre', il y a l'itératif *ütöget*, mais parallèlement à *dob* 'jeter', il n'existe pas **dobogat*, mais on a *dobál*. D'ailleurs, on rencontre plus souvent les itératifs verbaux dans les dictionnaires que les diminutifs des substantifs : le *Magyar-francia kézisztár*², contient les formes *ütöget* et *dobál*, et bien qu'il n'y ait pas *lábacska* et *fülecske*, on a pourtant *nózi*.

Le dictionnaire aurait ici un rôle primordial, puisque les grammaires ne fournissent jamais des listes exhaustives. Souvent, l'usager non-hungarophone est victime de ses propres expériences : près de *durrog* – *durran* 'tonner/détoner',

² PERROT, Jean et alii, 2000. *Magyar-francia kézisztár*. Szeged : Grimm Kiadó.

csobog – *csobban* 'clapoter', *pattog* – *pattan* 'crépiter – claquer', *csörög* – *csörren* 'liqueter', il n'y a pas **szökög* – *szökken* 'bondir', et parallèlement à *rotyog* – *rottyan* 'mijoter' il n'existe pas de parallélisme **rogyog* – *roggyan* 'crouler/flageoler'. Parmi ces exemples, seuls *durrog* et *roggyan* et *rottyan* ne figurent pas dans *Magyar-francia kéziszótár*, mais on y trouve *durrant* et *rogyadozik*.

Comme le montre *pattog* – *pattan* 'crépiter – claquer', il peut y avoir des différences sémantiques assez importantes parmi ces parallélismes suffixés : *locsog* – *loccsan* 'bavarder – élabousser', *suhog* – *suhan* 'bruire – filer', *robog* – *robban* 'rouler à vive allure – exploser', *lobog* – *lobban* 'flotter – s'enflammer' : tous ces exemples se retrouvent dans *Magyar-francia kéziszótár*. Il faut donc enregistrer tous les mots dérivés dont on ne peut pas deviner le sens à partir de leurs éléments, mais il faut également enregistrer ceux dont l'usager est incapable de générer les équivalents.

b) Problèmes d'enregistrement des mots composés

Quant aux mots composés, il existe, ici aussi, des opinions selon lesquelles il ne faut enregistrer que ceux dont le sens ne peut pas être deviné à partir du sémantisme des éléments : on n'a donc pas besoin, dans un dictionnaire hongrois-français, des entrées suivantes : *autóbuszjárat* 'ligne/service de bus/car', *autóbuszjegy* 'ticket de bus/billet de car', *autóbuszközlekedés* 'trafic d'autobus/d'autocar', *autóbuszmegálló* 'arrêt d'autobus/d'autocar', *autóbuszpályaudvar* 'gare routière', *autóbuszsofőr* 'machiniste ; conducteur de bus/chauffeur de car, etc., tous des mots parfaitement « transparents ».

Nous nous opposons à cette façon de voir le problème. C'est que cette conception ne prend en considération que la fonction de décodage des dictionnaires en général, en oubliant qu'une bonne partie des usagers devraient pouvoir utiliser leur dictionnaire dans le sens actif ou productif : ainsi, l'usager hongrois d'un dictionnaire hongrois-français a besoin surtout de la fonction d'encodage. *Autóbusz*, c'est ou bien *autobus* ou bien *autocar* en français, en fonction de savoir s'il s'agit de la circulation urbaine ou de la circulation interurbaine. Les équivalents de *jegy* et de *sofőr* dépendront de l'autre élément : on dit donc *ticket d'autobus*, mais plutôt *billet d'autocar*, et on dira de la même façon *conducteur d'autobus* et *chauffeur d'autocar*. Dans le sens passif, l'usager francophone pourra tout de suite deviner les équivalents des entrées *autóbuszjegy* et *autóbuszsofőr*, mais dans le sens actif, l'usager hongrois ne sera pas du tout informé de la possibilité du double encodage. Et on n'a pas encore parlé de la surprise des hungarophones qui doivent apprendre que *autóbuszpályaudvar*, c'est *gare routière* en français, lexie composée dans laquelle il n'y a même pas de « *autóbusz-* » ...

« La double fonction du dictionnaire augmente les dimensions du dictionnaire surtout au niveau de la microstructure³. » Il faut donc des principes de restriction au niveau de la nomenclature : en effet, les dictionnaires bidirectionnels sont toujours de taille moyenne, ce ne sont jamais des « grands » dictionnaires. Il est évident que les victimes des principes de restriction sont les mots vieillis et rares, les mots dialectaux, certains néologismes, et une bonne partie des mots composés dans le cas d'une langue de départ comme le hongrois. Au cours des travaux du *Dictionnaire français-hongrois*⁴, la tâche des rédacteurs a été relativement facile : on avait besoin de presque tous les mots composés étant donnée la faible productivité de cette formation des mots. Par contre, le matériel des entrées du *Dictionnaire hongrois-français*⁵ nous offre des exemples qui nous permettent de répondre à la question évoquée ci-dessus : celle de la restriction de la quantité des mots composés dans la nomenclature.

La réponse est très simple : il faut enregistrer ceux dont le sens ne peut pas être deviné à partir du sémantisme des éléments, certes, mais il faut aussi enregistrer ceux dont les équivalents ne peuvent pas être générés à cause du peu de connaissances lexicales de l'utilisateur. C'est le cas des exemples suivants – série prise dans le dictionnaire hongrois-français :

- (1) *energiaellátás* *fn* alimentation *f* en énergie
- (2) *energiafelhasználás* *fn* consommation *f* d'énergie
- (3) *energiaforrás* *fn* source *f* d'énergie
- (4) *energiagazdálkodás* *fn* politique *f* énergétique
- (5) *energiahordozó* *fn* source *f* d'énergie
- (6) *energiapazarlás* *fn* gaspillage *m* d'énergie
- (7) *energiatakarékosság* *fn* économie(s) *f* (pl) d'énergie
- (8) *energiatermelés* *fn* production *f* d'énergie/énergétique
- (9) *energiavesztés* *fn* déperdition *f* d'énergie

Les équivalents français contiennent la préposition *de* sept fois sur neuf ce qui correspond à la fréquence de *de* dans cette fonction : information indirecte, mais utile. Mais ce qui est plus important encore, c'est que, dans sept cas sur neuf, on a des équivalents qu'il est impossible de prévoir :

- (1) : la préposition *en* au lieu de **de*
- (4) : l'équivalent de *-gazdálkodás*, c'est *politique*
- (4) : adjectif épithète au lieu d'une structure en **de*
- (5) : l'équivalent de *-hordozó*, c'est *source* comme dans (3)

³ MOLLAY, Erzsébet, 1998. *A holland-magyar kézikönyv szerkesztési elvei. Elméleti alapvetés és gyakorlati szerkesztési útmutató*. In : *Néderlandisztikai Füzetek* 3, Budapest : ELTE Germanisztikai Intézet, p. 13.

⁴ PÁLFY, Miklós, 1998. *Francia-magyar [elektronikus] szótár*. Szeged : Scriptum et PÁLFY, Miklós, 1999. *Francia-magyar kézikönyv*. Szeged : Grimm.

⁵ PERROT, Jean et alii, *Magyar-francia kézikönyv*, éd. cit.

- (7) : l'élément *économie* peut être mis au pluriel
- (8) : possibilité de choix entre l'adjectif épithète et une structure en *de*
- (9) : *-veszteség*, c'est *déperdition*, et non pas **perte*

On a donc besoin de tous les mots composés ayant *energia-* comme premier élément. Ajoutons encore à tout cela que *source d'énergie* est aussi l'équivalent de *erőforrás*, **source de force* n'existant pas. Et les cas d'imprévisibilité sont nombreux.

6. Typologie et genres lexicographiques : la taille et le support

D'après tout ce que nous venons de dire, il est évident, que l'opposition *dictionnaire de taille moyenne* vs *grand dictionnaire* peut être considérée, de nos jours, comme une opposition de deux types ou genres de dictionnaire.

L'existence des dictionnaires bilingues bidirectionnels est due aux possibilités offertes par l'informatisation de la lexicographie. Comme nous l'avons vu, un dictionnaire bilingue doit obligatoirement remplir les fonctions de décodage ou de compréhension pour la langue d'arrivée et d'encodage ou de production pour la langue de départ. Ajoutons à cela que c'est plus qu'une possibilité offerte par l'informatisation : c'est aussi une nécessité due aux techniques d'intervention électronique. A cause de la multitude des données, la bidirectionnalité ne sera accessible pour les grands dictionnaires que sur un support électronique. Et ce sera un nouveau type de dictionnaire, sinon un nouveau genre lexicographique qui fera disparaître les différences séparant encore les dictionnaires de langue et les encyclopédies.

Un dictionnaire-livre de taille moyenne peut être facilement manié. Il contient suffisamment de données ce qui le destine aussi à être diffusé sur un support électronique. Avec un grand dictionnaire-livre, il y aura toujours des problèmes de commercialisation, par contre, l'accessibilité électronique d'un thésaurus informatisé est toujours facile. Le dictionnaire de taille moyenne peut, tandis que le grand dictionnaire doit fonctionner comme une base de données. Ce qui fait que les grands dictionnaires et surtout leurs variantes électroniques deviennent les représentants d'un nouveau type ou genre lexicographique, c'est que, dans ce cas-là, deux choses coïncident : d'une part ce qu'on peut, et de l'autre, ce qu'on doit faire en lexicographie contemporaine.

Le fonctionnement du thème de l'amour contrarié de *Mélite à Polyeucte* de Pierre Corneille

Jenő ÚJFALUSI NÉMETH

Depuis l'œuvre magistrale de Jacques Schérer sur le théâtre français du XII^e siècle¹ et depuis son essai sur *Le théâtre de Corneille*² il est connu que le thème de l'amour contrarié joue un rôle important dans les pièces de Corneille. Il saute aux yeux aussi que cette configuration conflictuelle correspond à la logique du « triangle actif » (Sujet→Objet←Opposant) du modèle actantiel³ appliqué au théâtre par Anne Ubersfeld⁴.

Dans les pastorales de l'époque, dans celles d'Alexandre Hardy (*Le triomphe d'Amour*⁵) par exemple, le berger le plus parfait « mais plus mal partagé des biens de la fortune⁶ » est chéri de la bergère la plus parfaite de l'Arcadie malgré l'« avarice »⁷ de son père qui soutient le rival aussi parfait mais plus riche. Au niveau des rôles, nous avons le schéma suivant : berger parfait→bergère parfaite←rival plus riche soutenu par le père⁸.

Le vrai obstacle à l'accomplissement de l'amour des jeunes en mariage est le père réel ou le père psychiquement intériorisé. Dans l'Arcadie où les divinités bienveillantes résolvent le problème au profit des jeunes qui s'aiment sincèrement. Elles ont la fonction du 'Destinateur'⁹.

Le jeune Pierre Corneille, à la suite d'une expérience amoureuse déconcertante¹⁰, actualise ce schéma dans un milieu quasi réel (Paris, grandes villes) où les divinités mythologiques ne trouvent plus de place pour assurer le dénouement heureux de la comédie. Dans les quatre premières comédies, c'est l'auteur qui assume le rôle des divinités en créant des intrigues où l'instance de père est éliminée

¹ SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1962.

² SCHERER, Jacques, *Le théâtre de Corneille*, Paris, Nizet, 1984.

³ GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 et du même auteur : *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970 ; GREIMAS, A. J. – COURTES, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1977.

⁴ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982. p. 60-138.

⁵ HARDY, Alexandre, *Théâtre IV*, Genève, Slatkine, 1964 (réimpression de l'édition de E. Stengel).

⁶ *Ibid.* Argument précédant *Le triomphe de l'amour*, p. 259.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Pour les citations de tout texte de P. Corneille, nous utilisons CORNEILLE, *Œuvres complètes* (Raymond Lebègue – André Stegmann, abrégé. O. C.), Paris, Seuil, 1963. Cette fois : *Examen* (1660), in O. C., p. 28. (« Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy... »).

⁹ Dans les pastorales, grâce à la présence des dieux, on peut facilement identifier le Destinateur. Dans les pièces d'où ils sont absents, le père tend à remplir cette fonction d'Adjuvant du rival ou de l'Opposant caché derrière le rival. C'est pourquoi j'ai cru utile de signaler, dans la case d'Opposant, le père réel ou intériorisé.

¹⁰ *Excuse à Ariste*, in O. C., p. 871-872.

ou affaiblie moralement, ce qui assure à la femme convoitée la liberté de choisir en accord avec Éros. Dans *Mélite* et *La Veuve* le rôle du père de la jeune fille convoitée est remplacé par la nourrice (mère et servante en même temps), dans *La Galerie du Palais* le père est vieux et heureux de trouver un « appui¹¹ ». Le père de Daphnis dans *La Suivante* est un vieillard amoureux dont la bienveillance s'achète par la sœur du prétendant ambitieux.

Quant à *La Place Royale*, elle constitue une nouveauté quasi inexplicable. Le protagoniste, Alidor bien qu'il aime, et qu'il est aimé un peu trop même, et qu'il n'y ait aucun obstacle devant leur bonheur, au lieu de l'épouser, voudrait céder son amante à un ami, c.-à-d. à un « autre soi-même¹² ». Pourtant la chose est simple : compte tenu de ce qui s'est passé dans les comédies précédentes et des indications concernant la situation sociale des « acteurs », il est évident que le mariage avec Angélique n'apporterait pas d'ascension sociale à Alidor, tout en coupant court à toute nouvelle relation plus avantageuse. Dans ce triangle, le sujet Alidor se trouve en même temps dans la case d'opposant ayant le rôle d'un père qui s'oppose à l'amour de son fils parce que ce mariage n'apporterait pas d'avantage social¹³. C'est dans ce rôle qu'il voudrait céder sa fiancée à un ami (Clindor ou Doraste). Puisque tout le risque d'aimer que souligne Phylis (« C'est rarement qu'un père à nos goûts s'accommode, / Et lors juge quels fruits on a de ta méthode¹⁴. ») revient à la femme, Angélique tombe dans le piège de l'amour inconditionnel et l'abandon ne lui laisse qu'un seul refuge : le couvent, c.-à-d. « un véritable suicide moral¹⁵ » puisque « le caractère d'Angélique sort de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse¹⁶ ».

Dans le cas du second couple, c'est le frère Doraste qui joue le rôle du père heureux de consentir au mariage de sa sœur, Phylis, avec Cléandre le prétendant riche.

De ce point de vue, la pièce suivante, une tragédie cette fois, la *Médée* n'est que la manifestation atroce du même dilemme : un mariage réalisé dans une situation concrète apportant un gain important, mais qui constituera un obstacle infranchissable à un autre mariage éventuel plus avantageux. Jason, qui avait réussi à conquérir la Toison d'or à l'aide de Médée amoureuse ayant le pouvoir surnaturel sur toutes les forces de la terre mais ne pouvait pas assurer la couronne à son homme, qu'il croit devoir chercher ailleurs¹⁷. Ce qui ne peut pas ne pas être remarqué c'est l'empathie que manifeste l'auteur pour cette dame atroce mais libre quand elle se venge de la petitesse mesquine et immorale du monde qui l'entoure. L'argument rationnel de Jason pour convaincre Médée de céder la place à Creuse est

¹¹ *La Galerie du palais*, in O. C., v. 954.

¹² Selon J. Scherer (SCHERER, 1984, p. 30.) « c'est la liberté qui est le digne ennemi de l'amour ».

¹³ *Ibid.* p. 31.

¹⁴ *La place royale*, in O. C., v. 61-62.

¹⁵ SCHERER, 1984, p. 31.

¹⁶ *Examen* (1660), in O. C.

¹⁷ ÚJFALUSI NÉMETH, Jenő, « Rapports entre dynamique sociale et structures dramatiques (Corneille : Médée) », *Acta Romanica*, t. VII, Szeged, Hungaria, 1982, p. 301-338.

d'assurer par le mariage avec celle-ci une filiation royale à leurs enfants. Frustré dans ses ambitions après la mort de Creuse et son père Sysphe, c'est lui même qui s'apprête à tuer ses enfants. La mort plutôt que l'insignifiance sociale et politique ?

C'est ce schéma poussé à l'extrême qui assure, malgré son caractère volontairement composite, la cohérence de la dernière comédie de jeunesse de Corneille. Clindor dans *L'illusion comique* fait la cour d'abord à Lyse, une servante mais dès qu'elle s'éprend de lui, il fait tout pour la convaincre de la vanité du mariage de deux personnes démunies. Après, il tombe amoureux d'Isabelle, fille d'un noble homme qui avait déjà choisi un gentilhomme (Adraste) pour elle. Le conflit pour Isabelle entre Clindor et Adraste et derrière lui Géronte (le père d'Isabelle) devient, dans cette pièce, une lutte de vie et de mort. Le rival meurt, Clindor est en prison, condamné à être pendu, il doit s'enfuir. Isabelle, après avoir volé l'argent de son père, le suit. Le couple, comme celui de Jason et de Médée n'aura plus de place dans le monde¹⁸. Dans le cinquième acte, Corneille crée pour eux un « quelque part ailleurs », où Clindor devient Théagène, seigneur anglais, favori d'un prince dont il courtera la femme abandonnant Isabelle devenue Hippolyte. Dans une scène avant la fin de la pièce, on assassine Théagène pour faire « un juste et grand exemple¹⁹ ». Isabelle / Hippolyte, amoureuse de son homme « perd la parole ... et se meurt²⁰ ». Au cours de la dernière scène nous sommes informés que ce « quelque part ailleurs » ne fait partie d'aucune réalité géographique : c'est du théâtre. Un Clindor ne pourrait être un seigneur ambitieux qu'au théâtre et au risque d'être assassiné.

Avec *L'illusion comique* la configuration de l'amour contrarié semble avoir été épuisée. Malgré la portée générale du problème, il est difficile de dépasser le niveau de l'identification individuelle avec les difficultés du personnage socialement ambitieux. Il faudra quelque chose de plus afin de viser l'universel. Et ce quelque chose de plus est présent virtuellement dans Médée : la signification politique de la trahison de la cause assignée par le père à sa fille. N'oublions pas : Médée de la pièce de Corneille avait, par amour, aidé Jason à conquérir le symbole du pouvoir politique, celui de la Toison d'or qu'elle devait garder, pour la transmettre de génération en génération, c.-à-d. pour la garder dans la famille. Elle a commis le « crime » que reprochera Sabine à Camille plus tard, c'est à dire d'« opposer des liens volontaires / A ceux que la naissance a rendus nécessaires²¹ ». Et ce crime mène très loin, jusqu'à l'assassinat de ses propres enfants, tout en gardant ses attributs divins : elle s'envole vers le ciel dans un char tiré de dragons. Par contre, Jason reste sur la terre sans enfant, privé de tout avenir après la mort.

¹⁸ C'est à ce point que je voudrais faire référence à l'ouvrage de LITMAN, Théodore A., *Les comédies de Corneille*, Paris, Nizet, 1981. Litman attire l'attention au « rapport étroit qui existe entre les comédies et les tragédies de l'auteur. » (p. 8.)

¹⁹ *Illusion comique*, in O. C., v. 1565

²⁰ *Ibid.*, v. 1586-1587.

²¹ Horace, in O. C., v. 911-912.

Dans ces trois dernières pièces, y compris la tragédie de *Médée* nous voyons des femmes qui aiment d'une manière inconditionnelle et qui sont abandonnées ou devenues criminelles pour avoir été abandonnées. Mais face aux protagonistes féminins des quatre pièces précédentes, celles-ci, comme épouses définitives, ne seraient pas en mesure de pouvoir satisfaire aux ambitions de leur amant. La différence de ce point de vue entre les figures féminines de *La Place Royale*, de *L'Illusion Comique* et la *Médée* réside dans le fait que Médée agit. En tuant leurs enfants, elle détruit Jason le traître et soi-même en tant que femme et être humain. Ce qu'elle sauve, c'est son individualité abstraite. Après celui d'Angélique, il s'agit d'une autre forme de suicide. Les ambitieux n'ont pas réussi non plus. Alidor peut encore réciter les stances de sa liberté retrouvée, Clindor doit s'enfuir comme assassin, mourir sous un autre nom et revivre en acteur de théâtre, tandis que Jason se tue.

Et que voyons-nous dans *Le Cid* ? Chimène, fille du chef de l'armée du roi de Castille a le choix entre deux soupirants : Don Rodrigue et Don Sanche. Selon Don Gomez, tous les deux sont dignes d'elle, « tous deux sont formés d'un sang noble, veillant, fidèle²² » avec la différence, que Don Rodrigue « ... sort d'une maison si féconde en Guerriers / Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers²³. » Ce qui veut dire que selon la catégorisation de Roland Mousnier²⁴, ils font partie du groupe des vrais nobles d'épée, des « chevaliers », bien que le dialogue entre les deux pères de la 3^{ème} scène du premier acte souligne encore plus la valeur de l'ancienneté de la famille de Don Diègue face à un passé purement individuel de Don Gomez²⁵. La mise en place de la configuration conflictuelle apparaît à la suite du choix réalisé par le roi qui, pour gouverneur de l'infant, a choisi Don Diègue, chef d'une famille traditionnelle²⁶ au lieu de son serviteur actuel sans passé. L'offre de Don Diègue (« Leur hymen nous peut rendre à jamais plus qu'amis²⁷ » est plus que généreux. Le refus qui le suit émane d'un orgueil individuel blessé mais insensé de quelqu'un qui s'est fait et en est fier.

Le duel et la mort de son père exposerait Chimène, malgré tout son amour, à la bonne volonté de Rodrigue et elle ne veut pas de la miséricorde. Le roi, s'il le voulait bien, pourrait réévaluer le rapport entre les deux familles ; mais malgré la tutelle qu'il promet, il tempore. Le hasard ou le destin favorise Rodrigue : sans avoir demandé la permission du roi, il mobilise les forces de sa famille contre les Maures infiltrés à Séville et il les vainc avec l'aide de beaucoup d'insurgés. Le roi, qui devrait le punir, lui est devenu redevable et (au lieu de sa fille qui aime Rodrigue

²² *Le Cid*, in O. C., v. 25-26.

²³ *Ibid.*, v. 31-32.

²⁴ MOUSNIER, Roland, *Les hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, Paris, P.U.F., 1969, p. 60-82.

²⁵ *Le Cid*, in O. C., v. 207-214. Philippe SELLIER parle, dans son *Le Mythe du Héros* (Paris, Bordas, 1970 et 1990, p. 73.) du « crépuscule d'un héros ». J'insisterais sur le fait que l'épée dont Sellier parle est refusée par Don Gomez.

²⁶ *Le Cid*, in O. C., v. 154-56.

²⁷ *Ibid.*, v. 168.

sans qu'il en sache quoi que ce soit) lui offre sa fille « adoptée²⁸ ». Chimène qui tout en reconnaissant qu'on doit obéir à l'ordre du roi, refuse d'être « le salaire²⁹ » des services rendus à l'État par Rodrigue. Il lui faudra remporter de nouvelles victoires, se faire roi des provinces espagnoles pour devenir « encore plus digne d'elle³⁰ ». D'elle qui a été suffisamment indépendante et forte pour racheter la perte d'honneur qu'avait subie sa famille par la victoire de Rodrigue sur son père. Mais pour ce faire, elle devait avoir la force de séparer l'amour et le mariage. Elle n'a manifesté son amour que quand elle croyait son amant mort. Sur les trois configurations de l'amour contrarié, seule celle de l'Infante→Rodrigue←Léonore / l'Infante / roi assure une tension élégiaque tout au long de la pièce. Celle de Don Sanche→Chimène←Don Gomez / Chimène contribue à la réhabilitation de la famille de Chimène. Quant à la configuration Rodrigue→Chimène←Don Diègue (après l'accrochage des deux pères) elle est parallèle à celle Chimène→Rodrigue←Don Gomez / Chimène (après la mort du comte). Étant contraints l'un et l'autre de se charger du rôle de père, il s'installe donc une sorte de contrat tacite entre les amants : je t'aime, tu m'aimes mais nous ne pouvons pas nous épouser. Maintenant, du moins. La femme aime sans condition, mais ne se marie pas forcément sur cette base. En tant qu'être rationnel, elle participe aussi bien que l'homme aux luttes qu'impose la vie sociale³¹. Dans cette pièce c'est le rôle de père qui est intériorisé par la fille et elle réussit à rétablir et même à rehausser le prestige de sa famille qu'elle représente désormais seule.

Ce contrat entre amants aura une signification et une portée toute autre dans *Horace*³² où les différences sociales et politiques entre les groupes et les personnages concernés sont beaucoup plus marquées. Sous le nom et au nom de Rome et d'Albe, deux groupes s'opposent dans cette tragédie : les chevaliers et les gentilshommes³³. Or, en France, à l'époque de P. Corneille, comme le dit Roland Mousnier :

²⁸ *Ibid.*, v. 671-72.

²⁹ *Ibid.*, v. 1810.

³⁰ *Ibid.*, v. 1830.

³¹ Cf. DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 105-119. Doubrovsky aurait peut-être raison en jugeant Chimène, si elle acceptait le mariage avec Rodrigue dans la pièce, ce qui n'est pas le cas dans le texte qu'il considère comme définitif.

³² NÉMETH, Jenő, « Le problème des asymétries structurales dans l'univers d'*Horace* de Pierre Corneille », in *Acta Romanica*, t. XIII, Szeged, Hungaria, 1988, p. 34-45.

³³ Depuis la fin du XVI^e siècle, les idéologues de la noblesse fondent la supériorité de cette classe sur ses origines franques. Charles Loyseau, dans son *Traité des seigneuries*, (Paris, L'Angelier, 1613) écrit ceci : « La différence des Francs et des Gauloys est de longtemps abolie [...]. Et certes la remarque différente des Francs et des Gauloys eust été aussi pernicieuse à cet État, qu'à Rome celle des Romains et des Sabins. » (p. 99.) Et Corneille fonde dans une seule tragédie les deux chapitres de Tite-Live sur la guerre entre Albe et Rome, puis entre les Sabins et Romains. Chez Corneille les Romains sont les chevaliers et les Albains les gentilshommes.

Deviennent chevaliers, donc membres de la haute noblesse, les grands officiers de la Couronne, les chefs d'office de la Maison du Roi, les chefs des cours souveraines, les gouverneurs et lieutenants des provinces. Eux étant de la haute noblesse la simple gentilhommerie reste acquise à leurs enfants³⁴.

Si nous tenons compte du fait qu'au XVII^e siècle l'exigence de la couleur locale n'existe pas encore, nous avons le droit de supposer que cette qualification des deux groupes fait référence à la société française, où on tolère l'hypergamie des femmes. Par contre, l'hypergamie des hommes est interdite surtout entre les classes / ordres / races, mais aussi entre les couches de chaque classe / ordre / race³⁵. Or dans *Horace*, nous voyons s'opposer les « chevaliers » de Rome et les « gentilshommes » d'Albe en une « guerre civile³⁶ » qui éclate fatalement peu après l'hymen de Sabine et Horace, « Quand ... [Curiace] obtint des mains ... du père [de Camille] / Que de ses chastes feux ... [elle serait] le salaire³⁷. » Cette guerre qui, selon Camille, « désunit nos rois³⁸ » est vécue par les « chevaliers » comme guerre patriotique. L'héroïsme outrancier d'Horace menant de la ruse à l'« immolation³⁹ » du troisième Curiace mortellement blessé, puis à l'assassinat de sa sœur, devrait se justifier par l'idéologie du patriotisme politique. Dans le triangle actif: Sujet / Curiace→Objet / Camille←Opposant, on a un rival insignifiant, Valère, mais tant que Curiace est vivant, et que dure la guerre, tous les Horace, y compris Camille, sont réunis dans cet actant (Curiace→Camille←les Horaces dont Camille). Camille ne devient « traître » et ne dénonce l'idéologie du patriotisme restrictif (les imprécations) qu'après la mort de Curiace. Camille, en s'identifiant avec Curiace après la mort de celui-ci, change d'actant, devient sujet, pour défendre le souvenir de Curiace devenu objet (comparable à la situation de Chimène à l'occasion des deux quiproquos), face au frère assumant le rôle du père et du roi, père politique. Michel Prigent dans son ouvrage plus qu'intéressant sur le rapport entre le héros et l'État chez Corneille parle du « sacrifice nécessaire » de Camille à la genèse de l'État tandis que Sabine « devra vivre [...] le sacrifice collectif de la nature⁴⁰ ». Si la culture s'identifie à l'État tel que les Horace le conçoivent, ce que lui oppose Camille ce n'est pas la nature mais les

³⁴ MOUSNIER, p. 67.

³⁵ *Ibid.*, p. 75 ; JOUAINNA, Arlette, *L'idée de race en France au XI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, Paris, Université de Lille III et Honoré Champion, 1976, t. I-III ; BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme, XV^e-XVII^e siècles*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1979, p. 407-459.

³⁶ *Horace*, in O. C., v. 292.

³⁷ *Ibid.*, v. 171-172.

³⁸ *Ibid.* v. 174.

³⁹ *Ibid.*, v. 1133.

⁴⁰ PRIGENT, Michel, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F, 1986. p. 87-91.

liens « volontaires⁴¹ » librement choisis. Anarchie ? Aux yeux d'Horace peut-être. Il croit avoir réalisé « un acte de justice⁴² ».

Le martyr (et non pas le sacrifice) de Camille a deux conséquences collectives : l'intégration des gentilshommes d'Albe dans Rome, égaux avec les chevaliers et la purification du héros fautif au prix de se le soumettre une fois pour tout. « Vis donc Horace, vis, » dit le roi, « Vis, pour servir l'État, [...] vis mais aime Valère⁴³ », ce chevalier insignifiant, mais qui avait pressenti ou compris que la fidélité de Camille, après la mort de son amant, tout individuel qu'il fût, avait une portée décisive pour l'avenir de Rome :

Faisant triompher Rome il se l'est asservie
Il a sur nous un droit et de mort et de vie,
Et nos jours criminels ne pourront plus durer
Qu'autant qu'à sa clémence il plaira l'endurer⁴⁴.

Le roi a reconnu l'utilité du héros chevalier tout en le privant de son individualité politique menaçant l'État même.

Dans son livre terminé en 1946, Louis Herland⁴⁵, peut-être aussi en réaction à *Corneille* de Robert Brasillach qui, en 1938, retrouve en Horace « une ardeur vigoureuse de jeune nazi⁴⁶ » souligne la souffrance du héros après le triple meurtre héroïque et le meurtre criminel. Il parle de la naissance de l'homme dans la souffrance psychique. Je dirais plutôt qu'il s'agit de la réduction du héros (c.-à-d. de la personnalité intègre) en simple sujet utile. N'oublions pas ! En élevant le héros moralement déchu au dessus des lois, le roi, lui-même, se place aux dessus des lois de Rome ayant désormais une autorité que personne et rien ne contrôle plus.

La tragédie suivante, *Cinna*, commence par le monologue d'Émilie contrainte psychiquement à venger la mort de son père républicain : « J'aime encor plus Cinna que je hais Auguste⁴⁷. » Elle demande à l'Amour de servir le devoir qui « ... ne triomphera que pour te couronner⁴⁸ ». Deux scènes plus tard Cinna lui apporte la nouvelle que les yeux de ses amis s'enflammaient « de fureur⁴⁹ » / « Au seul nom de César, d'Auguste, et d'empereur⁵⁰ ». Pourtant, ce descendant de Pompée et chef des républicains, va trahir l'idée de la liberté. Craignant l'anarchie, il va demander à Auguste au nom d'une « Rome à genoux⁵¹ » de ne pas abdiquer parce

⁴¹ Horace, in O. C., v. 911-12.

⁴² *Ibid.*, v. 1323.

⁴³ *Ibid.*, v. 1759-1763.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 1507-1510.

⁴⁵ HERLAND, Louis, *Horace ou naissance de l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 210-212.

⁴⁶ BRASILLACH, Robert, *Corneille*, Paris, Fayard, 1961, p. 130.

⁴⁷ *Cinna*, in O. C., v. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, v. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 160.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 159.

⁵¹ *Ibid.*, v. 606.

qu' « ... il faut qu'elle s'unisse / En la main d'un bon chef à qui tout obéisse⁵². » Il refuse les arguments de son compagnon et rival dans l'amour, Maxime, ouvertement républicain, qui, par déception à la fois politique et amoureuse consent à la proposition de son « affranchi » de trahir tout le complot. La cause de la trahison du complot de la part de Maxime est banale. Celle de l'idée de la république de la part de Cinna n'aurait pas de sens sans arrière-pensée : convaincre Auguste de garder le pouvoir pour que son assassinat soit justifié en vue de le remplacer sur le trône.

Ce qui est intéressant pour notre sujet, c'est que derrière le velours rouge de la grande politique, se cache, sous-jacent, le modèle initial des comédies : Cinna→Émilie←Maxime et derrière lui, le souvenir du père d'Émilie. Avec la différence que le jeune ambitieux démunie utiliserait le ressort que représente le prestige politique de son aïeul et du souvenir du père d'Émilie. Il méritera bien les sarcasmes d'Auguste quand le dernier, une fois déjoué, au lieu de faire exécuter les comploteurs, rachète facilement.

Quel était donc ton but ? D'y régner à ma place⁵³ ?

On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime⁵⁴.

Mais tu ferais pitié même à ceux (que ta fortune) irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite⁵⁵.

En fin de compte ils ne font que partie, comme dans *Horace* Horace et Valère, de cette même classe des « chevaliers ». Leur alliance et leur hostilité ne sont que des remue-ménages. S'ils ont des vues différentes, elles sont nourries par des intérêts personnels. Quant à Émilie, elle accepte qu'Auguste prenne la place de son père dans son âme et épouse Cinna offert par l'empereur-père⁵⁶.

Dans *Le Cid*, le roi devrait, au lieu de punir Rodrigue à cause du duel, le récompenser pour son héroïsme. La ruse d'Horace a fait de Tulle « maître de deux États⁵⁷ », mais son crime dispense le roi des remerciements humiliants. Il vient pour remercier et il s'érige en juge⁵⁸. Dans *Cinna*, Auguste peut se permettre le luxe d'exercer la clémence, et offrir à Cinna « le consulat pour la prochaine année⁵⁹ », puis le marier avec Émilie, ce qui constituera le « supplice⁶⁰ » pour Maxime « ... qui

⁵² *Ibid.*, v. 588-589.

⁵³ *Ibid.*, v. 1509.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 1518.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 1521-22.

⁵⁶ La vie d'Émilie « s'est arrêté (croit-elle) à la mort de C. Toranius : République et vengeance. Et son combat est juste. C'est pourquoi il faut au pouvoir une légitimation nouvelle. Auguste saura remplir le présent. » LASERRE, François, *Corneille de 1638 à 1642*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1990, p. 168.

⁵⁷ *Cinna*, in O. C., v. 1742.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 1876-1877.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 1710.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 1741.

(comme le dit Auguste) nous a trahi tous⁶¹. » Dans les trois cas, c'est la lutte ou le dissentiment entre deux groupes ou la rupture entre deux fractions du même groupe qui assurent au roi un pouvoir de moins en moins contestable.

Tout se passe comme si avec *Polyeucte*, Corneille revenait en arrière et en même temps cristallisait toute cette configuration dont l'essentiel est d'assurer à l'amante et la possibilité du choix et, en même temps, la responsabilité de ce choix. Sur l'axe avant / après on trouve esquissées deux situations chronologiquement successives :

- (1) l'amour entre Pauline et Sévère, simple Romain libre, mais pauvre et ambitieux refusé par Félix, le père de Pauline, devenu entre-temps héros et favori de l'empereur Décie,
- (2) puis le mariage de Pauline avec Polyeucte, en Arménie, voulu par Félix (gouverneur) pour des raisons purement politiques.

La configuration au début de la pièce est la suivante : Polyeucte (époux) → Pauline (épouse) ← Sévère / Félix (amoureux) soutenu par Félix⁶². Mais qui est véritablement Polyeucte ? Il est descendant des rois de l'Arménie intégrée à l'Empire romain et en tant que tel, il est l'espoir du peuple arménien chrétien. Mais pour Rome un sujet de deuxième catégorie face à qui tout Romain libre a la priorité. De plus, devenant chrétien, il a choisi un tout autre système de valeurs. Dans la prison, en bon chrétien et vrai amant il prône le bonheur de sa femme. Sévère, en généreux païen, refuse l'offre de Polyeucte. C'est à Pauline de choisir. Et elle sera solidaire (comme Camille l'avait fait pour Curiace) de Polyeucte après le martyre de celui-ci. Face à l'amour sensuel et la grandeur temporelle, elle opte pour l'amour spirituel et adhère à la cause pour laquelle son époux a accepté le martyre. Mais, en même temps, sans pouvoir accéder à une supériorité politique par rapport à son rival (premier homme de Rome, puisque Décie est un dieu païen), il croit devenir l'instrument de Dieu, le vrai⁶³. L'acte de Pauline induit des transformations décisives dans son entourage : Félix, le père suit l'exemple de Saint Paul, Sévère promet de représenter la cause de l'intégration des chrétiens dans l'Empire romain.

Après les expériences des comédies et de *Médée*, Corneille, malgré les titres masculins, place au centre de l'intrigue des personnages féminins qui, pour une raison ou pour une autre, ne sont solidaires de l'homme qu'elles aiment que lorsqu'il est mort ou qu'elles le croient mort.

Chimène, selon les témoignages de la première création du *Cid* semble avoir accepté le mariage avec le Cid. Dans l'édition de 1660 elle dévoile son amour devant le monde à deux reprises, quand elle croit Rodrigue mort. Quant au mariage,

⁶¹ *Ibid.*, v. 1735.

⁶² Félix demande à sa fille épouse d'être « gentille » avec son ancien amant.

⁶³ ÚJFALUSI NÉMETH, Jenő, « Les relations socio-politiques dans *Polyeucte* – Problèmes des « motivations », in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis*, de Roland Eötvös Nominat, Sectio Philologica Moderna, Budapest, 1989-90, p. 151-161.

elle le refuse et le roi considère ce refus comme temporel. Mais, ici Chimène interiorise le rôle de père qui semble être le représentant des « ambitieux » de première souche malgré son orgueil « féodal » apparent. Dans *Horace* Camille, quand elle meurt pour le souvenir de son amant, et par cela pour le contrat conclu entre Romains et Albains, elle réussit à faire intégrer ces derniers à titre égal dans Rome. Dans *Cinna*⁶⁴, la fille de C. Toranius républicain⁶⁵ accepte, après avoir tout fait pour faire tuer le dictateur, l'aumône de celui-ci. L'enjeu n'était pas de la même nature que dans *Horace* où les Albains et Romains en lutte devraient vivre ensemble après la victoire des uns sur les autres. Il était plus proche des différends entre Valère et Horace. Dans *Polyeucte*, c'est la dictature absolue qui subit une défaite bien qu'à un niveau purement spirituel. On peut espérer au delà de la fin de la pièce un adoucissement de la dictature de Décie. Quelque peu avant la mort du Cardinal⁶⁶.

ANNEXE

Les variations du schéma de l'amour contrarié chez P. Corneille jusqu'à *Polyeucte*

Niveau actant, triangle actif: Sujet→Objet←Opposant

Niveau rôle : Amant économiquement / socialement / politiquement défavorisé (→) aimé par l'amante (←) refusé par le père / mère / nourrice, etc. de celle-ci (en l'absence ou présence d'un rival qu'il favorise).

Mélite

Tircis→Mélite←Éraste (soutenu, en l'absence d'un père et la non-intervention de la mère, par la *Nourrice*, parce qu'il est le plus riche).

La Veuve

Premier triangle : Philiste (ami moins riche et de plus basse noblesse que son rival) →Clarice (la veuve)←Alcidon (soutenu par la *Nourrice*, agent d'Alcidon) et le complexe d'infériorité de Philiste)

Triangle subordonné : Célidan→Doris←Florance (soutenu par *Chrysanthé*, mère de Doris contre *Philiste*, frère de Doris)

Dans cette pièce l'instance du père est partagée entre la mère et le frère dont les intérêts ne coïncident pas forcément.

⁶⁴ Privilège en août 1642 (achevé d'imprimer 18 janvier 1643), in O. C., p. 268.

⁶⁵ STEGMANN, A., *L'héroïsme cornélien I*, Paris, A. Colin, 1968. p. 585.

⁶⁶ Voir : ANNEXE.

La Galerie du Palais

Lysandre→Célidée←Hippolyte et *Célidée elle-même*

Le père, *Pleirante* est vieux et trouve en Lysandre, un « homme de cour » et « l'appui de sa famille ». Célidée, incertaine de ses propres sentiments tombe dans le piège de sa rivale (Hippolyte), qui conseille d'éprouver l'amour de l'amant. L'intrigue se constitue d'une série de quiproquos.

La Suivante

Niveau personnage : Florame→Daphnis←*Géraste* / Clarimond (Théante, le troisième prétendant, est refusé par Daphnis aussi).

Le prix du consentement du père est la sœur (Florise) de Florame dont *Géraste* est amoureux.

Daphnis « passe en bien » Florame, qui

... l'égale en noblesse

Et cherche ambitieux par sa possession

A relever l'éclat de son extraction.

Il a peu de fortune et beaucoup de courage,

Et hors cette espérance, il hait le mariage. (v. 74-78.)

Vieillard, qui de ta fille achètes une femme ... (v. 1693.)

La Place Royale

Niveau personnage : (Premier triangle) Alidor→Angélique←*Alidor* / Cléandre (Doraste refusé par Angélique)

Les parents d'Angélique accepteraient tous les trois prétendants pour gendre.

C'est Alidor qui refuse le mariage et voudrait passer Angélique (qu'il aime) à Cléandre, son ami. Pourquoi ? Parce que le mariage avec Angélique n'apporterait pas de gain.

Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,

Que mon feu m'obéis au lieu de me contraindre. (v. 2003-2004.)

De crainte qu'un hymen, m'en ôtant le pouvoir ... (v. 223.)

(Seconde triangle sans conflit) : Cléandre→Phylis←Lysis

Cléandre, perdant dans le premier triangle, épouse Phylis qui l'aime avec l'accord des parents et Doraste.

Illusion Comique

Clindor, le protagoniste de la pièce courtise en trois phases trois femmes de rang social toujours plus haut. La troisième fois, il est acteur de théâtre sous le nom de Théagène.

Clindor→Lyse la servante←*Clindor*

Clindor→Isabelle←*Adraste / Géronte, père d'Isabelle*

Clindor / Théagène→La princesse Rosine←*Éraste le mari / Florilame*

Théagène sera assassiné.

Médée (tragédie) :

Jason ne fit jamais de communes maîtresses (v. 21.)

... il avait sous sa loi

Rangé de moindres cœurs que des filles de rois.

Hypsipyle à Lemnos, sur le Pase Médée

Et Créuse à Corinthe ... (v. 23-26.)

Le triangle conflictuel du début du mythe : Jason→Toison d'Or, Médée←Père de Médée:

Dès le début de la pièce : Jason→Creuse←Médée qu'on répudie pour un meilleur mariage.

Le père de Creuse, comme dans *La Galerie du Palais* est vieux et n'a pas de fils. Il aurait besoin d'un successeur masculin pour le trône.

Le Cid

Tout au long de la pièce, à l'insu de Rodrigue:

Triangle conflictuel passif : Infante→Rodrigue←Léonore au nom du roi / L'Infante

Triangle conflictuel actif : au niveau social, avant l'introduction de la cause politique :

Le père de Chimène est d'accord avec Eros (dans la case de Destinateur).

Don Rodrigue surtout...(v. 29.)

... sort d'une maison si fécond en guerriers,

Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers. (v. 31-32.)

Après l'introduction de la cause politique : en personne avant sa mort, après sa mort intériorisé par Chimène il passe dans la case de l'Opposant :

Avant la victoire de Don Rodrigue : Don Rodrigue→Chimène← Don Sanche, *Chimène* (*Don Gomez*), *Don Fernand*

Après la victoire de Rodrigue sur les Mores : Don Rodrigue devenu Le Cid→Chimène← Don Sanche, *Chimène* (*Don Gomez*)

Autrement dit, le roi passerait dans la case du Destinateur, si Chimène n'y résistait pas.

Les deux quiproquos, quand Chimène devient quasi sujet, (Chimène croit que Rodrigue est mort) semblent y contredire : Chimène→Le Cid ←Personne

Parce que le problème du mariage ne se pose plus. Chimène aime Rodrigue, elle l'a toujours aimé, mais le mariage est un acte socio-politique :

De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire ? (v. 1810.)

Horace

Niveau personnage : Avant la guerre, Horace et Sabine sont mariés. La guerre éclate au moment de l'alliance entre Curiace et Camille.

La configuration avant la mort de Curiace : Curiace→Camille←Camille, *Tulle* / *Vieil Horace* / *Horace* (*Valère*)

Après la mort de Curiace : L'objet (Camille) devient sujet: Camille→Curiace←*Vieil Horace*, *Horace*

Tulle devient Destinateur et Valère adjoint du Destinateur.

Cinna

Cinna (aspirant au pouvoir absolu)→Émilie←Maxime, Émilie, *le père d'Émilie (républicain)*
Cinna après avoir trahi l'idéal républicain de Pompée, son aïeul, reçoit Émilie de la main d'Auguste comme don ajouté à une clémence humiliante. Auguste s'érige en père d'Émilie.

Polyeucte

Situation avant la levée du rideau : Sévère→Pauline←Félix, *le père*

A l'arrivée de Sévère, Pauline est déjà l'épouse de Polyeucte.

L'enjeu de la confrontation: Polyeucte, christianisme→Pauline←Sévère, Félix, paganisme

Situation initiale : Pauline→Polyeucte ←0 = Union spirituelle du couple.

Après le martyre de son époux Pauline fait la même chose qu'avait fait Camille et que Chimène n'osait faire que quand elle croyait Rodrigue mort : démonstration de la solidarité avec celui qu'elle aimait de sa propre volonté.

Le genre de la lettre dans la pratique de traduction de Bussy

– La modification du genre dans la traduction des lettres II, III et IV de la correspondance d'Héloïse et d'Abélard par Roger de Bussy-Rabutin –

Ágnes PÁL

C'est en vue d'interpréter les modifications génériques que Bussy-traducteur a apportées aux lettres d'Héloïse et d'Abélard que nous nous pencherons dans la présente étude sur la *traduction* de Bussy¹. Nous utiliserons comme point de repère la traduction d'Octave Gréard, parue dans l'édition la plus récente², en tenant compte de la traduction de Paul Zumpt³, ces deux dernières ayant pour source ce que l'on considère aujourd'hui comme le texte original, rétabli à base de plusieurs manuscrits. Avant de passer à l'analyse de l'œuvre de Bussy, nous devons parler de ce supposé original⁴. Si nous ne citons pas le texte latin, c'est parce que la traduction de Gréard, revue par Édouard Bouyé, présente « le souci d'une traduction littérale et fidèle aux étymologies⁵ ». Comme nous le verrons par la suite, la différence du texte de Bussy et des traductions modernes est tellement visible, que nous pourrions appeler le texte de Bussy adaptation ou imitation, si toutefois l'auteur ne lui avait pas donné le titre de *traduction*. En effet, Bussy réalise plusieurs traductions et une imitation. Dans son travail qui porte le titre de *Remède contre l'amour. Imitation d'Ovide*, il s'inscrit par le biais de ses expériences personnelles, mais la différence entre traduction et imitation dans sa pratique doit former l'objet d'une étude plus vaste.

André Charles Cailleau signale les *Œuvres Complètes* d'Abélard, publiées en latin par François d'Amboise en 1616 (qui contiennent les épîtres d'Abélard et

¹ Parue insérée dans la lettre de Bussy adressée à Madame de Sévigné, datée « A Chateau ce 12 avril 1687 », in *Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy, Lieutenant général des armées du Roi, et maître de camp Général de la Cavalerie française et étrangère*, Paris, Chez Florentin et Pierre Delaulne, 1697. Nous utilisons l'abréviation *Corr.* pour nous référer à la version cédérom de cette édition : Roger DUCHENE, *Mon XVII^e siècle, de Mme de Sévigné à Marcel Proust*. Cédérom, Copyright 2001.

² ABELARD ET HELOÏSE, *Correspondance* (préface d'Étienne Gilson, trad. d'Octave Gréard présentée, revue et annotée par Édouard Bouyé), Paris, Gallimard, 2000. (Abréviation utilisée ci-dessous : *Bouyé*).

³ ABELARD ET HELOÏSE, *Correspondance* (texte traduit et présenté par Paul Zumpt), Paris, Union Générale d'Éditions, 1979. (Abréviation utilisée ci-dessous : *Zumpt*).

⁴ Nous parlerons dans la suite de *texte original* en nous référant – faute de mieux – à ce supposé original à travers ces deux traductions récentes, ayant apparemment un même texte-source. Nous utiliserons l'abréviation *TSO* comme référence au texte supposé original. Nous trouvons une synthèse de cette problématique dans MONFRIN, Jacques, « Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et Héloïse », in *Pierre Abélard – Pierre le Vénérable (Les courants philosophiques littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle)*, Paris, C.N.R.S., 1975 (série Colloques Internationaux de la CNRS, n° 546) p. 409-425 et VERNET, Jacques, « La traduction manuscrite et la diffusion des ouvrages d'Abélard », *Ibid.*

⁵ Notice, in *Bouyé*, p. 365.

celles d'Héloïse, avec les notes d'André Duchesne⁶) comme texte-source, très probablement utilisé par Bussy pour sa traduction. Or, selon Jacques Monfrin :

Si l'on a la curiosité de comparer entre elles les nombreuses éditions qui se sont succédées depuis 1616, on constate que de la première à la dernière, aucune n'est très différente des autres : [...] tous les manuscrits présentent un plus ou moins grand nombre de fautes mineures, distractions ou initiatives de copistes, mais pas de discordances véritables. Aucune trace de remaniements n'apparaît⁷.

La traduction belle et infidèle des lettres d'Héloïse et d'Abélard pourra être ainsi interprétée par la suite à la lumière des traductions modernes, étant donné qu'il n'y a pas, selon Monfrin, de différence essentielle entre leurs textes-sources. Notre but n'est donc pas de comparer la traduction de Bussy avec la version originale, mais de nous limiter à quelques observations relatives à la modification du genre de la lettre.

Le genre de la lettre dans la correspondance originale

Selon la thèse de John Benton⁸, comme selon celle de E. Schmeidler⁹, la correspondance d'Abélard et Héloïse est une œuvre de fiction qui relève du genre d'exercice d'école¹⁰. Comme le remarque Paul Zumphor :

La plupart des médiévistes s'accordent à voir dans la *Correspondance*, non le résultat pur et simple d'une collation de lettres originales, mais un dossier organisé : non certes un faux à proprement parler, mais une « œuvre » dans la mesure où ce mot implique intention et structuration¹¹.

La première lettre (*L'histoire des malheurs d'Abélard adressée à un ami*) est un récit, inséré dans le cadre épistolaire. Comme l'auteur le précise au début et à la fin de sa lettre, c'est la volonté de consoler son ami qui est la motivation pour formuler « le tableau de [ses] propres infortunes », « l'histoire de [ses] malheurs ». Nous

⁶ Éd. Cailleau, Préface historique, p. viii., voir infra, note 41.

⁷ Introduction de Jacques MONFRIN, in : ABELARD, *Historia Calamitatum*, Paris, Vrin, 1967, p. 53.

⁸ BENTON, John F., « Fraud, fiction and borrowing in the *Correspondence* of Abélard and Héloïse », in *Pierre Abélard – Pierre le Vénérable*, éd. cit., p. 469-513.

⁹ SCHMEIDLER, E., « Der Briefwechsel zwischen Abaelard und Heloise », *Revue Benedictine*, t. 52 (1940), p. 85-95. Cité par J. MONFRIN, 1975, p. 409-425.

¹⁰ Paul Zumphor résume les quatre hypothèses qui se sont succédé : la correspondance, authentiquement du XII^e siècle, aurait été retouchée légèrement au XIII^e siècle ; Abélard serait le seul auteur de ce roman épistolaire ; Héloïse aurait corrigé la correspondance après la mort d'Abélard, afin de la diffuser ; l'ensemble constituerait un dossier factice destiné à justifier, un siècle et demi après les faits, les coutumes monastiques du Paraclet, compilé sur la base de quelques documents authentiques, peut-être de souvenirs transmis oralement. La quatrième hypothèse, de Benton, sera reprise par Hubert Silvestre en 1988, qui la modifiera cependant : pour lui, le faussaire est Jean de Meun : « Auteur de la première traduction française de la correspondance en 1290, il aurait en même temps composé anonymement un texte latin, pour donner du poids à la version française. » E. Schmeidler avait rapproché la *Correspondance* du genre littéraire de la *consolatio*. Toutes les hypothèses coïncident sur un point : le texte n'est pas *authentique*, il ne s'agit pas d'un simple échange de lettres, mais d'un texte savamment agencé.

¹¹ Préface, in Zumphor, p. 9.

pouvons constater non seulement que l'ami, qui est le destinataire, demeure non identifié dans le récit, mais aussi qu'il n'y a nulle allusion à ce destinataire (à part le cadre épistolaire et un évasif « diras-tu » vers le milieu du récit). Il y a une certaine incongruité entre le cadre épistolaire et la narration – le destinataire ne sait rien du narrateur qui doit éclairer chaque information nouvelle. Ces explications diégétiques ne seraient pas nécessaires si le narrateur s'adressait vraiment à son ami : « Il y avait dans la ville-même de Paris une jeune fille nommée Héloïse, nièce d'un chanoine appelé Fulbert¹² » ; « Fondé d'abord au nom de la Sainte Trinité, placé ensuite sous son invocation, il fut appelé Paraclet en mémoire de ce que j'y étais venu en fugitif¹³. »

Dans le cadre d'une lettre, nous avons donc un récit personnel, notamment une autobiographie de l'auteur de la lettre (ou une pseudo-autobiographie, si l'auteur n'est pas Abélard) qui s'adresse à un lecteur inconnu, à la postérité. Le ton de la lettre est confessionnel. Le narrateur raconte sa vie, ses tourments, ses décisions en essayant de les expliquer et de les justifier. Bien que prédomine le ton personnel et abondent les expressions comme « je me disais », « d'après ces réflexions j'étais résolu », etc., le texte est parsemé de citations bibliques et d'allusions savantes qui lui confèrent par endroits le caractère de sermon ou d'exégèse. Dans ces cas-là, le narrateur s'adresse implicitement ou même explicitement à un public plus large comme le montre l'exemple suivant où il utilise la deuxième personne du pluriel :

Et ainsi vécurent les saints apôtres. « *N'avons-nous pas le droit de mener partout avec nous une femme qui serait notre sœur, de même que les frères du Seigneur et Céphas ?* » – *lisons-nous dans Saint-Paul. Remarquez bien, qu'il ne dit pas ...*¹⁴.

La lettre I, la plus connue de la *Correspondance* sous le nom d'*Histoire des malheurs d'Abélard adressée à un ami* (« *Historia calamitatum* ») est donc un récit à la première personne, dont le cadre épistolaire a une fonction d'authentification ou de motivation. Les quatre lettres qui suivent sont des lettres *personnelles* par opposition aux lettres VI à VIII¹⁵. A quel point le sont-elles ? Selon l'explication d'Édouard Bouyé :

L'abondance des citations manifeste que les auteurs de la correspondance ont surtout le souci, propre à leur temps, de rattacher leurs pensées, leurs paroles, et leurs actions aux « autorités » du passé : héros et auteurs de l'Antiquité, personnages et auteurs bibliques, Pères de l'Église. Même si les premières lettres ont une note très personnelle, on retrouve, sous la plume des deux correspondants, des réminiscences, des citations ou des identifications : les auteurs de la correspondance ont la volonté et la conscience d'actualiser (au sens de rendre

¹² Lettre première, in *Bouyé*, p. 66.

¹³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104. (Nous soulignons)

¹⁵ Le sujet de ces trois dernières lettres est l'origine historique du monachisme féminin, et la règle monastique du Paraclet, formulée par Abélard à la demande d'Héloïse.

actuel) un modèle. Les éléments personnels sont dissimulés par des « lieux communs » (*loci communes*)¹⁶.

Dialogue épistolaire

Même si les lettres originales sont des lettres savantes, composées avec un savoir rhétorique ostensible aussi bien dans les lettres d'Abélard que dans celles d'Héloïse, l'examen de la composition des lettres ne nous autorise toutefois pas à des conclusions prématurées pour décider qui est l'auteur de ces lettres. En effet : « Il n'y a rien que de normal à trouver une parenté entre le style du maître et celui de son élève, surtout lorsque leurs affinités sont aussi charnelles, puis sacramentelles et spirituelles¹⁷ ! » Quel qu'en soit l'auteur, nous pouvons constater qu'il y a quand même une différence essentielle entre les lettres d'Héloïse et celles d'Abélard. Leur échange de lettres n'est pas un vrai dialogue, au plus un dialogue de sourds. Pour reprendre les mots de Zumphthor qui analyse ce phénomène : « Ce n'est pas là un dialogue. C'est un monologue alterné, dont l'objet a cessé d'être le même¹⁸. » Dans la lettre d'Héloïse, l'amoureuse s'adresse à son époux, elle attend de lui de l'amour et des lettres écrites avec tendresse. Au lieu de cela, Abélard répond en clerc, en savant, en eunuque, en croyant. Il ne cherche pas l'amour d'Héloïse mais le bonheur éternel. Il ne s'adresse pas à son épouse, mais à l'abbesse, à « sa bien aimée sœur dans le Christ ». Aussi vivent-ils dans deux temps différents : Héloïse vit dans le passé et rêve de faire revivre ce passé alors qu'Abélard vit dans le présent et pense au futur (la possibilité du salut). Pour lui, le passé est révolu, et ce passé révolu est le point de départ de la *Lettre adressée à un ami* : son propre passé revêt sous sa plume la forme d'une *histoire*, l'histoire de ses calamités.

Dans sa traduction, Bussy ne garde pas cette distance, cette douloureuse absence de dialogue. Pour lui, cela serait incompatible avec la notion d'échange de lettres. Il réécrira donc surtout les lettres d'Abélard, en modifiant profondément le sens de l'entité du texte et le personnage d'Abélard.

Lettre II, Lettre d'Héloïse à Abélard

La traduction de Bussy est introduite par son résumé de l'histoire d'Abélard et Héloïse, ce qui peut être comparé à la *Lettre I*. Pourquoi ne traduit-il pas la Lettre I, au lieu d'en résumer le contenu ? Ce que nous allons observer par la suite, c'est l'effort de Bussy pour adapter la lettre originale à son propre style. Or, en tant que lettre-récit qu'est l'histoire des malheurs d'Abélard, elle ne se prêterait pas facilement à cette transformation. Pour les lettres suivantes, Bussy les traduira en les allégeant de presque toutes les citations et des allusions savantes. Il les transforme en lettres personnelles selon les critères de son temps. Ainsi le destinataire formule sa

¹⁶ Notice, in *Bouyé*, p. 363.

¹⁷ *Ibid.*, p. 362.

¹⁸ Préface, in *Zumphthor*, p. 35.

lettre comme s'il *parlait* au destinataire sans y ajouter des vérités générales. Dans la lettre II, Bussy suit à peu près la structure de la lettre originale dont le fil conducteur est la réprimande. À force de reproches, d'aveux et d'évocation de leur passé heureux, Héloïse veut convaincre Abélard de retourner vers elle. Elle l'incite donc à rompre son silence. Cette volonté de persuasion apparaît de manière plus patente dans la forme originale, ce qui renforce le caractère d'exercice rhétorique du *TSO*. Là, au début de sa lettre, elle parle au nom de sa communauté, mais c'est parce qu'elle espère ainsi mieux atteindre son but, comme elle l'avoue elle-même dans cet aveu ambigu : « Peut-être mettras-tu plus de zèle à t'acquitter vis-à-vis de toutes ces femmes qui se sont données à Dieu dans la personne de celle qui s'est donnée exclusivement à toi¹⁹. » D'autant plus fort est l'effet du passage du *nous* au *je* : « Il n'est donc pas peu surprenant que [...] tu n'aies essayé, quand je chancelle, épuisée par une douleur invétérée, soit de venir me consoler par ta parole, soit de m'écrire de loin.²⁰ » C'est à partir de là que le ton de sa lettre devient plus personnel et plus exalté. Désormais elle ne parle plus qu'à la première personne pour montrer sa propre détresse, pour rappeler le passé heureux, pour faire l'éloge d'Abélard, pour lui demander, pour le supplier de lui écrire.

Bussy, dans sa traduction, commence par faire parler Héloïse à la première personne, jugeant certainement plus vraisemblable la réaction personnelle à la lettre interceptée. Héloïse confesse ici (involontairement) son état d'âme :

Pour moi, qui ne sens que vos maux, je ne vous dis rien de l'état où je suis pour l'amour de vous ; seule, affligée et sans consolation (car je ne puis en recevoir que de votre part) je ne reçois pas même de vos nouvelles²¹.

C'est imperceptiblement qu'Héloïse passe plus tard du *je* au *nous* (« la charité est ingénieuse et je vous en loue, mais vous nous devez encore quelque chose de plus qu'à cet ami. On nous appelle vos sœurs, nous nous disons vos filles ... ») mais elle se reprend vite quand elle se rend compte qu'entraînée par sa plume elle vient de parler au nom de toute sa communauté : « Mais je m'aperçois que je n'ose pas seulement vous parler en mon nom. Cependant, devrais-je employer, pour vous toucher, d'autres interdits et d'autres pleurs que les miens ? » Le personnage d'Héloïse ne se trouve donc pas vraiment modifié par Bussy. Si le passage de la lettre où elle écrit au nom des religieuses du Paraclet se trouve raccourci, c'est en vertu d'un souci de naturel, de vraisemblance de la situation épistolaire.

Le plus intéressant, c'est que la traduction contient dans la lettre d'Héloïse maintes références méta-épistolaires, naturellement absentes de l'original, susceptibles de montrer les valeurs du genre épistolaire selon la pratique de Bussy. C'est d'abord par l'évocation de la lettre d'Abélard adressée à son ami que l'Héloïse

¹⁹ Lettre II, in *Bouyé*, p. 115.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

²¹ Lettre II, traduction de Bussy, *Corr.*

de Bussy insère un compliment dans la sienne : elle loue le caractère naturel et émouvant de la lettre qui lui cause tant de douleur.

Le récit que vous faites de tout cela à votre ami est si vif et si naturellement écrit, que j'ai failli à étouffer de douleur en le lisant et j'aurais eu le plaisir de vous renvoyer votre lettre effacée par mes larmes, si l'on n'était venu un peu trop tôt me la demander.²²

Plus tard, elle louera son Abélard poète, et elle le loue selon le système de valeurs des salons, où la bonne conversation est la vertu par excellence.

Avec quelle facilité faites-vous des vers les plus galants du monde ? Personne ne badine comme vous, il n'y a que vous qui sachiez louer : cette jolie Rose en sera une preuve et un modèle à la postérité²³.

Galanterie, facilité de la plume et de la parole : c'est l'honnête homme qu'elle vante en lui. L'attente de la lettre apparaît déjà comme thème dans la version originale, mais ici, Héloïse définit la lettre qu'elle attend d'Abélard. Toujours dans le registre de la facilité, elle suggère la spontanéité comme méthode d'écriture.

C'est pour soulager des personnes enfermées comme moi que les lettres ont été inventées. Je porterai les vôtres toujours sur moi, je les baiserais sans cesse ; mais je ne veux point qu'elles vous coûtent de peine. Ecrivez-moi sans application, avec négligence ; que votre cœur me parle et non point votre esprit.²⁴

Cette solution de Bussy-traducteur rappelle la remarque de Madame de Sévigné concernant son propre style qu'elle formule dans une lettre adressée à son cousin Bussy : « Je ne sais comment vous pouvez aimer mes lettres. Elles sont d'une négligence que je sens, sans y pouvoir remédier²⁵. » La réponse de Bussy signale que l'observation qu'il attribue à Héloïse n'est pas gratuite : il considère la négligence des expressions comme un mérite dans les « lettres des dames ».

Au reste, Madame, ne vous plaignez pas des répétitions à quoi vous dites que vous êtes sujette ; je ne vous les corrigerai pas. Je veux toujours de la justesse dans les pensées, mais quelquefois de la négligence dans les expressions, et surtout dans les lettres qu'écrivent les dames²⁶.

Il est intéressant d'observer également que Bussy omet de traduire les suscriptions des lettres. Dans celle de la lettre II., Héloïse s'adresse à Abélard avec une tentative bégayante de définir leur relation : « À son maître ou plutôt son père ; à son époux ou plutôt son frère : sa servante ou plutôt sa fille ; son épouse ou plutôt sa sœur ; à Abélard, Héloïse. » En donnant la préférence aux relations de père/fille et frère/sœur

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ A Paris, ce 18 mars 1678, in Madame de SEVIGNE, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995, (Bibliothèque de la Pléiade).

²⁶ A Bussy, ce 23 juin 1678. *Ibid.*

sur celles de maître/servante, époux/épouse, elle est en contradiction avec la conclusion de sa lettre, car père-fille, sœur-frère sont évidemment une allusion aux liens spirituels, alors que époux-épouse et maître-servante relèvent du registre mondain. Cette hésitation et ce choix montrent l'indicible : elle aspire à la relation charnelle, à la révocation du passé, mais elle dit et semble vouloir suggérer le contraire. C'est en la simplifiant et la dénouant, que Bussy inclura la suscription dans le corps de la lettre : « Comme mon Amant, comme mon Époux ou comme mon Père, consolez-moi. »

Lettre III, réponse d'Abélard

C'est le même phénomène de simplification que l'on peut observer dans la traduction de Bussy de la réponse d'Abélard. Comme s'il voulait dénouer le nœud de la tension entre le ton de la lettre d'Abélard et celle d'Héloïse, il transforme le personnage d'Abélard en amoureux passionné souffrant avec la même intensité qu'Héloïse. A la lettre d'amour d'Héloïse, chez Bussy, celle d'Abélard va de pair : « Car ne vous trompez pas, Héloïse, je vous adore avec plus d'ardeur que je ne l'ai jamais fait²⁷. »

Dans la correspondance originale, comme nous l'avons déjà mentionné, la réponse d'Abélard a un tout autre ton. Elle n'a qu'un seul but, celui de convaincre Héloïse de son erreur : selon lui, leur amour ne peut être conçu que dans le cadre religieux, voire divin. S'il est tendre, c'est dans ce cadre qu'il peut l'être, comme le montre le soupir : « Ô sœur jadis si chère dans le siècle mais bien plus chère aujourd'hui dans le Christ²⁸. » Abélard amasse citation sur citation dans cette lettre qui veut convaincre par les exemples bibliques²⁹. Cette lettre est pourtant moins dure dans son impersonnalité que la lettre suivante d'Abélard, la lettre V, où il utilisera le vocabulaire du sermon pour évoquer l'amour charnel de manière impersonnelle, instaurant ainsi une distance définitive entre son passé avec Héloïse et son présent. Il parlera ainsi de « ces voluptés misérables et infâmes dont le seul nom nous fait rougir³⁰ », de la « concupiscence³¹ » et de « nos anciennes souillures et les honteux désordres qui ont précédé notre mariage³² ». Il s'exclamera : « Quelle ignominie ne serait-ce pas d'exalter nos anciens et déplorables égarements³³ ? » Dans la Lettre III, suivant la structure de la lettre d'Héloïse, qui parle au nom de sa communauté puis en son propre nom, il s'adresse alternativement à toute la communauté et à Héloïse seule. (« Je rends grâce à Dieu, qui inspire à vos cœurs tant de sollicitudes³⁴. » Ou :

²⁷ Lettre III, traduction de Bussy, *Corr.*

²⁸ Lettre III, in *Bouyé*, p. 123.

²⁹ Cette lettre d'Abélard (de sept pages) contient vingt-sept citations de la Bible.

³⁰ Lettre V, in *Bouyé*, p. 156.

³¹ *Ibid.*, p. 164.

³² *Ibid.*, p. 154.

³³ Lettre III, in *Bouyé*, p. 163.

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

« Que ceci te soit un exemple, ma sœur³⁵. ») Mais quand il se dirige exclusivement vers elle, c'est pour s'adresser à l'abbesse, non pas à sa femme : « Mais laissons de côté votre Sainte congrégation, [...] c'est à toi seule que je m'adresse, à toi, dont je ne saurais douter que la sainteté soit très puissante auprès de Dieu³⁶. »

Dans le TSO, l'obstacle de l'amour d'Héloïse, c'est donc Abélard lui-même, alors que chez Bussy, il n'y a que des obstacles extérieurs (la castration d'Abélard, leur état de religieux) qui empêchent la consommation de leur amour. Pourquoi Bussy modifie-t-il à ce point le personnage d'Abélard ? La pratique épistolaire de Bussy montre qu'il considère comme qualité de la bonne lettre la capacité de s'adapter dans une réponse à la lettre de son destinataire³⁷. En effet, comme s'il avait mis de côté le texte qu'il est en train de traduire, la réponse d'Abélard chez Bussy est le reflet de la lettre d'Héloïse.

Ces deux volontés dont parle S. Paul déchirent mon âme, et celle d'aimer Dieu est toujours la plus faible. Je crois à l'Évangile sans vouloir le pratiquer, c'est la foi des damnés³⁸.

L'aveu passionnel d'Abélard chez Bussy montre la lutte interne entre le cœur et la raison, celle-ci signifiant la foi rationnelle, le monde de l'ordre et de la religion. C'est le même mouvement qui caractérise la lettre d'Héloïse : l'oscillation entre l'amour et la foi (et la préférence au premier). « J'écoute un moment les sentiments de pitié que Dieu m'envoie, un moment après mon imagination se remplit de ce que la tendresse a de plus doux, et je m'y abandonne³⁹. »

Dans la conclusion de la lettre d'Abélard-Bussy, nous pouvons observer qu'elle coïncide avec le texte original dans la mesure où le choix de l'ordre et de la religion est une nécessité indiscutable. Si cette conclusion est courte, elle est d'autant plus frappante. De manière plus docile, Abélard refuse l'amour d'Héloïse, et le dernier paragraphe de sa lettre rejoint la version originale : « Aidons-nous à nous guérir ! » C'est un autre recours rhétorique qu'emploie Bussy pour arriver à la même conclusion, puisque c'est après l'aveu passionnel de toute la lettre, qu'il expose cette nécessité insurmontable.

Je vous aurais disputée à un homme ; mais il faut vous céder à Dieu à qui vous appartenez, et faire par cet effort le plus cruel sacrifice qu'un cœur tendre puisse offrir⁴⁰.

³⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁶ *Ibid.*, p. 127.

³⁷ Ce phénomène est observé par MERTENS, F. A., in *Bussy-Rabutin, mémorialiste et épistolier*, Cabay, Louvain-la-Neuve, 1984, p. 126 : « ... Bussy a adapté sa façon d'écrire à chaque interlocuteur. [...] Pour lui, le rapport avec autrui est capital. »

³⁸ Lettre III, traduction de Bussy, *Corr.*

³⁹ Lettre II, traduction de Bussy, *Corr.*

⁴⁰ Lettre III, traduction de Bussy, *Corr.*

Lettre IV, réponse d' Héroïse à Abélard : Deux traductions de Bussy

Pour le texte de la lettre IV, nous pouvons parler de deux traductions de Bussy, celle qui figure dans sa correspondance et celle qui se trouve dans le volume de Cailleau⁴¹. Nous ne pouvons formuler que des hypothèses à ce propos : les deux versions auraient-elles réellement coexisté, une des versions aurait-elle été remodelée ? Tout nous incite à penser que Bussy ou son éditeur aurait réécrit cette traduction pour l'inclure dans la *Correspondance*, jugeant trop compliquée, peut-être trop longue la première traduction. Suivant cette hypothèse, comparons d'abord les caractéristiques du TSO à celles de la traduction publiée par Cailleau (appelons-la *Traduction I*), pour pouvoir observer par la suite les simplifications du texte qui figure dans la *Correspondance* (*Traduction II*).

La structure de la lettre d'Héroïse dans la version originale est résumée au début de la réponse d'Abélard qui veut y répondre point par point. Dans la *Traduction I*, Bussy suit cette même structure, mais il s'attarde sur chaque point plus que l'original. Dans la première partie de la lettre, quant à l'usage épistolaire, il est intéressant de noter que ce qui dans l'original apparaît comme « règles de la correspondance », devient chez Bussy « lois de la bienséance ». Ce petit détail nous indique que face au cadre médiéval de la lettre, qui, comme le définit Zumpthor, « depuis cinq ou six siècles constituait un genre littéraire défini par un véritable canon⁴² », au XVII^e siècle, la lettre est un genre en train de se (re)codifier, subordonnée à la pratique de la conversation des salons et, ainsi, aux lois de la bienséance.

Tous les points qu'énumère Abélard figurent par la suite dans cette première traduction de Bussy. C'est à partir de la conclusion de la lettre d'Abélard, qui, comme nous l'avons vu, correspond à l'original, qu'Héroïse entreprend ses lamentations.

Je le vois, votre cœur m'échappe, vous avancez dans le chemin de la piété plus que je ne voudrais, vous faites de trop grands progrès. [...] La peinture que vous me faites sur la fin de votre lettre me met toute hors de moi-même⁴³.

⁴¹ *Les lettres et épîtres amoureuses d'Héroïse et d'Abélard, traduites librement en vers et en prose par MM. de Bussy-Rabutin, de Beauchamps, Pope, Colardeau, Dorat, Feutry, Mercier, G^{xx}, Dourxigné, Saurin, etc.*, Le nom de l'éditeur ne figure qu'avec ses initiales : A. C. C. La préface contient cependant une lettre de Voltaire qui lui est adressée, datée du 13 avril 1774, ce qui permet de l'identifier. Dans sa lettre, Voltaire vante les mérites de la première publication de ce même livre, qui est celle de 1772. Notre édition de référence est parue au Paraclet, sans date de publication. Selon le *Dictionnaire des lettres françaises*, les éditions postérieures datent de 1781 (deux volumes) et de 1796 (trois volumes). Une nouvelle édition paraîtra avec le même titre en 1841, mais l'auteur de la préface sera J. Martineault. Notre édition peut être celle de 1781 ou une réimpression postérieure. Nous utiliserons par la suite l'abréviation « éd. Cailleau » pour nous référer à cette édition.

⁴² Préface, in Zumpthor, p. 13.

⁴³ Lettre IV, traduction de Bussy (éd. Cailleau), p. 104.

Héloïse imagine la mort d'Abélard et se lamente contre sa fortune et contre Dieu, et souligne sa propre faiblesse. Ensuite, elle formule de nouveaux aveux : « Cher Abélard, plaignez mon désespoir. Vit-on jamais rien de si malheureux que moi ? [...] C'est pour vous, Abélard, que j'ai résolu de vivre⁴⁴. » Suit la méditation d'Héloïse sur leur propre sort. Dans le *TSO*, elle cite maints exemples : ainsi celui de Job, du bienheureux Grégoire, du bienheureux Amboise et de Samson. Bussy conserve cette partie du texte bien que pour l'exemple, il se limite à celui de Samson. Les paroles d'Héloïse sont surprenantes, presque cyniques dans leur amertume : « J'ai longtemps examiné ces questions et j'ai trouvé que la mort-même est un mal moins dangereux que la beauté d'une femme⁴⁵. » Dans la dernière partie de la lettre, où Héloïse s'accuse d'hypocrisie, (« Je n'ai qu'un faux dehors, et cette vertu en apparence est un vice en effet⁴⁶ ») Bussy passe sous silence la généralisation de l'hypocrisie de la religion du *TSO* : « On loue ma religion dans un temps où la religion n'est en grande partie qu'hypocrisie. »⁴⁷

Somme toute, dans cette *Traduction I*, la réponse d'Héloïse est traduite plus fidèlement par Bussy que la lettre d'Abélard qui la précède. Interprétative et plus loquace que la version supposée originale, elle ne comprend pas de modifications radicales en ce qui concerne les personnages. La *Traduction II* est une sorte d'abrégé de la *Traduction I*, de manière condensée y sont énumérés les quatre points qui forment la structure argumentative de la lettre d'Héloïse. L'auto-accusation d'Héloïse se borne ainsi à deux phrases alors que cette partie occupe plusieurs pages dans la *Traduction I*.

Je sauve les apparences, il est vrai ; vous-même y êtes trompé mais connaissez mieux mon cœur, Abélard ; mon corps est chaste mais mes désirs ne le sont pas. Je ne mérite point vos louanges, je crains même de les mériter.

La raison de ce procédé, c'est très probablement la volonté de Bussy ou de l'éditeur de vouloir alléger le texte qui se trouvera inclus dans la *Correspondance* de Bussy, et l'adapter au souci de la concision.

Les traductions de Bussy s'insèrent incontestablement dans la lignée des « belles infidèles⁴⁸. » L'analyse de la transformation du genre de la lettre nous montre cependant comment et pourquoi Bussy a recours à l'infidélité. Omission (comme

⁴⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁷ Lettre IV, in *Bouyé*, p. 140.

⁴⁸ Le type de traduction baptisé « la belle infidèle » d'après le mot de Gilles Ménage (qui utilise cette métaphore pour qualifier la traduction du *Lucien* de Perrot d'Ablancourt) est un sujet amplement étudié. Voir MOUNIN, G., *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955 ; BALLARD, M., « Les „belles infidèles” et la naissance de la traductologie », in *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, P.U.L., 1992 ; ZUBER, R., *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995 (1968).

dans le cas de la *Lettre I*), adaptation (lettre II), transformation du personnage (lettre III) ou réécriture de la traduction (lettre IV) sont les différentes méthodes qu'il emploie pour arriver à une beauté du texte qui pourrait se définir par des termes comme vraisemblance, naturel et concision. Il s'agit d'une beauté qui consiste en l'adaptation de la lettre au diapason de son correspondant.

Histoires universelles et philosophies de l'histoire en France au siècle des Lumières

Olga PENKE

Histoire et philosophie semblent être des disciplines inconciliables pour le XVIII^e siècle, la première se chargeant des faits uniques et concrets, la seconde visant la généralisation et l'abstraction. Les historiens-philosophes du XVIII^e siècle qui choisissent de préférence le sujet de leur histoire dans l'époque moderne ou qui établissent un rapport continu entre le passé (des faits) et le présent (de l'écriture et de la réflexion sur les faits) veulent au contraire relier histoire et philosophie et rapprocher leur méthode de celle des sciences naturelles. Montesquieu et Voltaire introduisent, dans les années trente déjà, ces méthodes nouvelles dans leurs ouvrages historiques. D'Alembert procède très soigneusement dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* afin de préciser quel sujet et quel type de présentation des faits doit suivre l'histoire¹. Il reprend le terme que Voltaire utilise dans ses histoires philosophiques, qui vise à évoquer l'universalité : « l'histoire de l'esprit humain ». D'Alembert développe en outre dans un autre ouvrage l'idée selon laquelle il faut appliquer la philosophie à l'histoire comme méthode et principe : « La Science des faits historiques tient à la Philosophie par deux endroits, par les principes qui servent de fondement à la certitude historique, et par l'utilité qu'on peut tirer de l'Histoire². » Les sciences naturelles peuvent y être renfermées lorsque les historiens s'occupent de « L'Histoire générale et raisonnée des Sciences et des Arts », c'est-à-dire de « quatre grands objets ; nos connoissances, nos opinions, nos disputes et nos erreurs³ ». Traiter de ces sujets est pour lui la condition nécessaire pour que l'histoire devienne une science d'une utilité immédiate :

Des faits et point de verbiage ; voilà la grande regle en Physique comme en Histoire ; ou pour parler plus exactement, les explications dans un livre de Physique doivent être comme les réflexions dans l'Histoire, courtes, sages, fines, amenées par les faits, ou renfermées dans les faits même par la maniere dont on le présente⁴.

Cette relation est également souhaitée par Voltaire :

* L'étude a été réalisée au cours des travaux du projet OTKA T 43374.

¹ DIDEROT, *Œuvres complètes*, édition critique, annotée et présentée par John Lough et Jacques Proust, Paris, Hermann, 1976, t. V, p. 86-99.

² D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Essai sur les éléments de philosophie ou sur les principes des connoissances humaines*, Paris, Fayard, 1986, p. 19. (Nous suivons dans tous les cas l'orthographe des éditions citées.)

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

Peut-être arrivera-t-il bientôt dans la manière d'écrire l'histoire ce qui est arrivé dans la physique. Les nouvelles découvertes ont fait proscrire les anciens systèmes. On voudra connaître le genre humain dans ce détail intéressant qui fait aujourd'hui la base de la philosophie naturelle⁵.

Pourtant, dans son histoire universelle, il distingue un niveau de certitude entre les deux sciences : « N'admettons en physique que ce qui est prouvé, et en histoire que ce qui est de la plus grande probabilité reconnue⁶. »

Les « vérités utiles⁷ » sont indispensables dans les histoires modernes et universelles. Voltaire qui s'essaie dans de nombreux genres du discours historique et qui porte une critique ouverte contre l'histoire universelle de finalité chrétienne de Bossuet est tout à fait conscient de la grandeur de sa tâche : « prendre une idée générale des nations », et ne choisir dans « [l']immensité que ce qui mérite d'être connu [...] ; l'esprit, les mœurs, les usages des nations principales, appuyés des faits qu'il n'est pas permis d'ignorer⁸. » Voltaire choisit la philosophie comme guide pour l'histoire universelle, intention qu'il exprime déjà par le fait qu'il met à la tête de l'*Essai sur les mœurs la Philosophie de l'Histoire* dès 1769.

Les nouveautés des démarches des histoires philosophiques deviennent évidentes, si nous comparons leurs éléments essentiels avec ceux du discours historique traditionnel. Ce dernier type d'histoire qui domine le XVII^e siècle, destinée aux lecteurs restreints, limités à la haute société, est centrée sur les événements et est divisée selon les règnes. Elle manque d'unité, les époques sont discontinues et les découpages chronologiques et géographiques témoignent d'une inconséquence et d'une confusion. Dans les réflexions, l'historien essaie d'utiliser un ton neutre. Dans les histoires universelles, davantage encore que dans les autres discours historiques, l'admiration de l'antiquité, la conception religieuse de l'histoire et l'éloge du roi remplacent l'opinion personnelle.

La situation ne change pas de manière radicale au cours de la première moitié du siècle suivant. En témoigne l'une des plus célèbres méthodologies de l'histoire, celle de Lenglet Dufresnoy, publiée la première fois en 1713 et bien remaniée en 1735. Cette dernière édition consacre plusieurs chapitres à l'histoire

⁵ VOLTAIRE, « Nouvelles considérations sur l'histoire », in *Œuvres historiques*, édition présentée, établie et annotée par René Pomeau, Paris, Gallimard, 1957 (Désormais *Œ. h.*), p. 46.

⁶ VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, édition critique de René Pomeau, Paris, Garnier Frères, 1963 (Désormais : *ESM*), t. I, p. 203. Voir sur le sujet le livre excellent de GRELL, Chantal, *L'histoire entre érudition et philosophie*, Paris, P.U.F., 1993.

⁷ *ESM*, I, p. 3.

⁸ *ESM*, I, p. 195. Voir sur le sujet l'introduction de René Pomeau ainsi que l'*Inventaire Voltaire*, sous la direction de Jean Goulemot, André Magnan et Didier Masseau, art. « Philosophie de l'histoire » de GOULEMOT, Jean, Paris, Gallimard, 1995 (Désormais : *Inventaire Voltaire*), p. 1041-1043.

universelle⁹. Le théoricien présente la variété des histoires universelles par une série d'ouvrages qui peuvent être rangés dans cette catégorie et qui ont pour but de donner une bibliographie annotée des histoires à consulter. L'instabilité du canon de ce genre nous devient évidente si nous nous rendons compte du fait que des chroniques, des chronologies, des abrégés, des « Gazettes », des histoires qui « renferment quelques siècles » y sont relevés¹⁰. L'auteur remarque d'ailleurs lui-même que l'utilisation de ce terme par les contemporains est souvent abusive. Quand il parle de la « rareté du discours sur l'Histoire universelle », il semble exprimer un nouveau besoin – « les réflexions solides [...] en font la partie la plus essentielle » –, mais l'ouvrage de référence reste le *Discours sur l'Histoire universelle* de Bossuet¹¹. Finalement le théoricien se contente de noter la multiplication des histoires universelles, sans chercher quelle utilité pourrait offrir au public un nouveau type de discours historique. Il propose aux lecteurs la consultation parallèle du *Discours* de Bossuet et d'une chronologie de l'histoire. L'objet de l'histoire universelle reste aussi très traditionnel : « joindre & [...] comparer les Histoires particulières des différents peuples¹². »

En 1783, l'abbé de Mably publie une théorie de l'histoire en forme d'« entretiens » qu'il intitule *De la manière d'écrire l'histoire*. Tandis que dans les années trente, Lenglet ne peut encore relever les histoires de ce nouveau type et se contente de proposer des compromis¹³, Mably écrit déjà son ouvrage contre les histoires philosophiques.

La première partie de son livre traite des « histoires générales et universelles »¹⁴. Il ne semble pas se distinguer de Voltaire quand il désigne comme but de l'historien la noble tâche de « diriger le cœur et le disposer à aimer le bien » et d'instruire des « devoirs du citoyen » (p. 287-288). Mais son historien – à la

⁹ Dans la première édition, un seul chapitre est consacré à ce sujet, tandis qu'en 1735 quatre traiteront de l'histoire universelle : LENGLET DUFRESNOY, Nicolas, *Méthode pour étudier l'histoire ...*, Paris, chez Jean Musier, 1713, t. I, ch. III, p. 26-33 ; dans l'édition de 1735 (Paris, chez Pierre Gandouin) : t. I, ch. V-VIII, p. 54-94. L'édition de 1735 reprend le chapitre III (« Ordre qu'on doit tenir dans la lecture de l'Histoire ») de l'édition de 1713 sans changement, mais l'auteur y ajoute trois nouveaux chapitres : les chapitres V (« De l'usage des Chroniques et des Histoires Universelles »), VII et VIII (« Plan de l'Histoire Universelle. Dispersion des Peuples, Formation et Succession des Empires », « Explication des deux premières Tables chronologiques de l'Histoire universelle »). Dans l'édition de 1737 la partie traitant de l'histoire universelle sera encore complétée (*Méthode pour étudier l'histoire ...* faite sur la dernière édition de Paris de 1735, Amsterdam, 1737, t. I, p. 108-201).

¹⁰ *Ibid.*, p. 111-122.

¹¹ *Ibid.*, p. 116.

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ Notons toutefois que dans le domaine des histoires romaines le silence de Lenglet est notoire sur l'ouvrage novateur des *Considérations* de Montesquieu (il propose à consulter surtout les auteurs de l'antiquité). La même réticence peut être remarquée quand, parmi les histoires de la Suède, l'*Histoire de Charles XII* de Voltaire ne figure pas. Dans ce dernier cas, il exprime même son désir que « la vie de ce jeune conquérant, étonnement et admiration de toute l'Europe » soit présentée par un écrivain de talent. *Ibid.*, t. III, p. 185-205 et t. V, p. 87.

¹⁴ MABLY, *De l'étude de l'histoire* suivie de *De la manière d'écrire l'histoire*, Paris, Fayard, 1988, p. 265-328. (Nous nous référons à cet ouvrage dans le texte avec la simple mention de la page.)

différence de celui de Voltaire – devrait éviter d'être actuel, de satisfaire le goût de la « multitude », et même de « se conformer au goût de son siècle » (p. 287). Il n'a de l'estime que pour les auteurs antiques (p. 266), le seul historien « moderne » est Bossuet lequel échappe quelque peu à sa critique (« délices » des personnes « dignes de l'entendre » p. 320). Sa méfiance à l'égard du discours historique universel est clairement exprimée : « ... le projet d'une histoire universelle est insensé. Comment seroit-il possible, dans cette foule d'objets si différens que l'historien trouvât cette unité si nécessaire ... » (p. 318). Au contraire, l'histoire générale lui semble un héritage indispensable de l'histoire antique. Il utilise ce terme pour désigner une histoire pourvue d'un plan lucide, mis en valeur dès le début, et visant à présenter et à commenter les changements fondamentaux, la grandeur et la décadence des peuples (p. 270, 295). Le critique n'épargne pas les auteurs des siècles précédents ni les étrangers : M. de Thou n'a pas de plan (p. 287), l'ouvrage de Robertson n'a « rien d'approfondi », c'est un « parfait galimathias historique » (p. 319) et Gibbon « ne [sait] rien entamer ni [...] finir » son sujet (p. 396). L'*Histoire philosophique et politique* de l'abbé Raynal (écrite en partie par les encyclopédistes et en particulier par Diderot et publiée peu avant la méthodologie de Mably) est traitée avec une véritable hostilité : « mauvais ouvrage », déjà son titre est mal choisi (p. 381). Mais sa cible préférée est, sans contredit, Voltaire. Il critique tout dans son histoire universelle : « sa mauvaise politique, sa mauvaise morale, son ignorance et la hardiesse avec laquelle il tronque, défigure et altère la plupart des faits » (p. 286). Des termes forts traduisent son mépris : il parle de « plaisanteries », de « bouffonneries » et de la « pasquinade digne des lecteurs qui admirent sur la foi de nos philosophes » (p. 287, 318). Mably propose clairement une méthodologie traditionnelle. Comme l'ultime but de l'histoire universelle selon lui, doit être moral, il critique ainsi le ton frondeur que l'on retrouve même chez les auteurs antiques. Il refuse l'idée selon laquelle la conjoncture de l'histoire et de la philosophie résultera en un nouveau type de discours historique, puisqu'à son avis « toute histoire raisonnable doit être politique et philosophique, sans affecter de le paraître » (p. 381).

Les titres consécutifs de l'histoire universelle de Voltaire démontrent qu'il s'est rendu compte de la difficulté de cette tâche. La restriction du sujet apparaît lors de la publication de la première version du livre en 1743 : « une espèce de l'histoire universelle à laquelle nous croyons ne pouvoir donner le titre plus convenable que celui de *Histoire de l'esprit humain* ». Dix ans plus tard l'éditeur de Voltaire mentionne le titre d'*Abrégé de l'histoire universelle* ». Le titre définitif *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII* peut être également considéré comme une renonciation de l'auteur au projet d'une histoire vraiment universelle¹⁵.

Le titre commence par le terme d'*essai*. Selon l'article ESSAI de l'*Encyclopédie*, la particularité de ce genre consiste à traiter d'un sujet « sans

¹⁵ *ESM*, t. I, p. lxxvi-lxxiii, et t. II, p. 817, 860, 876.

prétendre l'approfondir, ni l'épuiser, ni enfin le traiter en forme & avec tout le détail & toute la discussion que la matière peut exiger ». L'auteur souligne l'utilisation fréquente du terme dans les titres d'ouvrages « modernes », mais au lieu de donner son avis concernant cette pratique, il pose des questions : « est-ce modestie de la part des auteurs ? est-ce une justice qu'ils rendent¹⁶ ? » En utilisant ce genre, Voltaire pouvait suivre Montaigne aussi bien que les essayistes anglais¹⁷. Il veut être en même temps l'héritier des histoires universelles, mais en intitulant son ouvrage *Essai*, il marque déjà « les limites et l'imprécision de sa démarche¹⁸ ». Pourtant, par rapport à ses prédécesseurs et surtout à Bossuet, qu'il critique ouvertement, son plan sera considérablement élargi géographiquement et chronologiquement. Le centre reste l'Europe, mais les nations des autres continents reçoivent aussi de l'importance. Il commence l'histoire par l'époque où les océans et les continents étaient encore à une place différente de celle qu'ils occupent de son temps. Son objet semble se limiter par rapport à celui des historiens moralistes quand il propose « l'histoire de l'esprit des nations », mais contrairement à ces dernières, « il ne considère plus le moral des personnages historiques, mais celui des peuples¹⁹ ». Son projet devient ainsi universel, c'est-à-dire se rapportant à l'ensemble de l'humanité.

Dans la narration événementielle, il s'intéresse aux grands tournants de l'histoire, évalue la puissance des États et cherche les causes de leur décadence. De la linéarité de l'histoire se dégage l'idée du progrès discontinu, mis en valeur par ses réflexions se rapportant sur toutes les activités humaines au cours de l'histoire. Le lecteur, apostrophé par l'historien, auquel ce dernier adresse directement ses explications afin qu'il comprenne l'unité organique de l'histoire, ne peut s'empêcher de reconnaître le fait qu'il en est l'agent ; il est donc censé connaître et comprendre le passé pour éviter des erreurs à l'avenir. Avec ce type d'énonciation, l'auteur peut espérer réaliser une histoire ouverte dont les lacunes pourront être comblées par les recherches ultérieures et dont les cadres élastiques seraient susceptibles de recevoir de nouveaux résultats éventuels sans que le projet fondamental n'en soit ébranlé. Les formes personnelles sont plus fréquentes dans les chapitres traitant de l'« esprit des nations », mais elles caractérisent surtout l'introduction, intitulée *Philosophie de l'histoire*, titre par lequel Voltaire « invente » ce terme²⁰. S'intéressant en particulier à l'histoire moderne et à celle des civilisations, il se réfère au *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, comme s'il voulait le corriger et le compléter, ce qui lui

¹⁶ Nous avons utilisé le céderom *Encyclopédie de Diderot et de D'Alembert*, publié par Redon, qui reproduit l'édition originale in-folio de Paris. L'article est écrit par D'Alembert.

¹⁷ Voir sur le sujet GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, surtout p. 74-78.

¹⁸ *Inventaire Voltaire*, article « Essai sur les mœurs » de Jean Goulemot, p. 502.

¹⁹ *EMS*, t. I, p. xxxv. Voir sur le sujet l'excellent livre de DAGEN, Jean, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Strasbourg, Klincksieck, 1977.

²⁰ Voltaire utilise le titre dès 1765. *Inventaire Voltaire*, article « Philosophie de l'histoire » de Jean Goulemot, p. 1043-1045. Sur les formes personnelles voir notre étude : « La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *Dix-huitième siècle*, n° 32 (2000), p. 503-520.

permet de s'occuper peu des détails des événements que le lecteur trouve dans ce livre. Mais son but consiste en réalité à saper le dessein providentiel de Bossuet. La *Philosophie de l'histoire* est consacrée à une réflexion sur l'origine de l'homme et de la société humaine ainsi qu'aux difficultés de la pratique historique dans ce nouveau cadre et selon cette nouvelle méthode. Voltaire développe ici quelques-unes de ses pensées méthodologiques qui complètent son article HISTOIRE écrit pour l'*Encyclopédie* : l'incertitude, le degré de vérité des faits historiques le préoccupent ainsi que la possibilité de leur représentation par un discours historique. Plusieurs chapitres sont consacrés à l'histoire naturelle : aux changements géographiques et climatiques de la Terre, à l'évolution de l'espèce humaine avant la formation des sociétés. Mais la majorité des chapitres sont consacrés aux nations anciennes et à la relativité des religions. Dans cette partie, les dates sont entièrement abandonnées. L'œuvre fait en même temps partie des textes qui essaient de faire valoir une vision anthropologique. Le début du texte montre certains rapports avec les modèles évolutifs de Rousseau dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* et dans l'*Essai sur l'origine des langues*, quoique Voltaire ne s'éloigne jamais trop de la méthode historique, tandis que Rousseau propose de mettre à l'écart « tous les faits ». Voir l'homme émerger de la nature représente un point de départ commun. En présentant les changements de l'histoire des hommes, ni Rousseau ni Voltaire ne se laissent emporter par l'idée d'un progrès continu. Les termes de « perfectibilité » et de « trois états » possibles du développement de l'espèce humaine ne sont appliqués concrètement à l'histoire ni dans le *Discours* ni dans l'*Essai*²¹. Ces pensées deviennent des idées-forces de l'« histoire de l'esprit » déjà dans l'*Encyclopédie* et contribuent à la formation des « mythes scientistes »²².

La vaste entreprise historique de Voltaire, qui se compose de la *Philosophie de l'histoire* et de l'*Essai sur les mœurs*, donne de grandes fresques de l'histoire de la politique, de la religion, des sciences, de l'art et de la philosophie ; tout en essayant de faire valoir l'existence du progrès malgré les chutes périodiques. Il définit ainsi sa méthode philosophique :

On a donc bien moins songé à recueillir une multitude énorme des faits qui s'effacent tous les uns par les autres, qu'à rassembler les principaux et les plus avérés qui puissent servir à guider le lecteur, et à le faire juger par lui-même de l'extinction, de la renaissance et des progrès de l'esprit humain, à lui faire reconnaître les peuples par les usages mêmes de ces peuples²³.

²¹ Nous partageons l'idée de B. Binoche qui accorde une grande importance au « défi » lancé par Rousseau dans son second *Discours* où il choisit une méthode lui permettant la « reconstitution hypothétique de l'origine » de l'homme, la mise à l'écart des ouvrages historiques et des récits de voyage peu fiables, ainsi que du texte de la Bible. BINOCHÉ, Bertrand, *Les trois sources des philosophies de l'histoire (1764-1798)*, Paris, P.U.F., 1994, p. 22-23.

²² DAGEN, *Op. cit.*, p. 517-540.

²³ ESM, t. II, p. 906.

Voltaire joue un rôle important dans les changements intervenus au milieu du siècle qui mettent en valeur, en dehors du terme de progrès, celui de civilisation et qui sont voués à entretenir les liens les plus étroits. Les réflexions historique, conjecturale ou empirique se fixent pour objectif un « tableau des progrès de l'esprit humain », une représentation de la marche de la civilisation à travers divers états de perfectionnement successifs²⁴. Voltaire n'utilise pas la notion de civilisation, mais il distingue des périodes où les traits communs des vastes sociétés montrent des changements intervenus parallèlement dans les différentes activités humaines, en utilisant souvent les termes révolutions, commencement ou décadence, et cela surtout jusqu'au XVI^e siècle. Dans les périodes ultérieures, les mouvements de l'histoire sont moins saisis, ce qui se traduit aussi par l'utilisation plus fréquente des titres de chapitre commencés par « état de ... », faisant allusion à une description ou à un bilan. Il est intéressant de noter que sa théorie des « quatre âges heureux » de l'humanité n'apparaît pas dans l'histoire universelle, quoique son contenu en devienne un leitmotiv : les « âges heureux sont ceux où les arts ont été perfectionnés, et qui, servant d'époque à la grandeur de l'esprit humain, sont l'exemple de la postérité²⁵. »

Dans la dernière partie, nous esquisserons le rapport entre histoire et philosophie chez trois philosophes de l'histoire qui relient les deux termes de progrès et de l'esprit humain : Turgot, D'Alembert et Condorcet. Le titre de leurs ouvrages traduit la réticence nécessaire de ces œuvres par rapport à l'universalité : *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain* (1750), *Tableau de l'esprit humain au milieu du dix-huitième siècle* (1759) et *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793).

Il est intéressant de remarquer l'utilisation du terme de « tableau » dans les trois titres. Selon l'article TABLEAU de l'*Encyclopédie*, cette forme permet à l'auteur de toucher son public. Le mécanisme de représentation évoque en même temps un rapport intrinsèque entre l'histoire, l'art pictural et dramatique, privilégiant une vision globale.

Turgot est considéré par Jean Dagen comme le fondateur de la philosophie de l'histoire et comme l'inventeur de l'idée de perfectibilité. Il précède donc Voltaire et Rousseau dans l'utilisation de ces termes qui apparaissent en 1750 dans son ouvrage ci-dessus mentionné et dans son *Plan de deux Discours sur l'histoire universelle*, écrit la même année. Mais ses ouvrages ne présentent que les « schémas », les « fragments » d'une l'histoire universelle, quoiqu'ils témoignent du fait qu'il prenne conscience des difficultés de l'entreprise. Ses esquisses sont nourries d'images et d'une série de tableaux. Il refuse d'arracher les détails et les différentes phases de la continuité de l'histoire : le mouvement, l'image d'ensemble

²⁴ Voir l'étude fondamentale de STAROBINSKI, Jean sur le sujet : « Le mot civilisation », in *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11-59.

²⁵ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, Œ. h., p. 616. Cette réflexion se trouve au début du premier chapitre de l'œuvre, écrite en 1756.

étant trop importants pour lui. Turgot veut que l'écriture de l'histoire universelle philosophique révèle des aspects complémentaires : l'ordre naturel et l'ordre humain, les transformations des gouvernements et « le progrès de l'esprit humain ». Il distingue des axes verticaux et horizontaux, « présentant les coupes successives » de l'histoire. Si on cherche à distinguer ses principes, nous pouvons remarquer que le mouvement de l'histoire dépend chez lui de plusieurs facteurs, parmi lesquels le génie et le hasard jouent un rôle important, mais tout est dominé par sa conviction de l'importance d'une « liberté absolue »²⁶.

D'Alembert veut contribuer à « l'histoire générale et raisonnée des Sciences et des Arts », étant convaincu du fait que « cette partie intéressante de l'Histoire du monde » était la plus « négligée » avant le siècle des Lumières²⁷. Il distingue des périodes plus ou moins avantageuses pour le progrès et note l'importance du génie et du hasard dans l'histoire, comme Turgot. Il fait la liaison avec une nouvelle méthode de philosopher – caractérisant les époques qui suivent les grandes découvertes – et la possibilité d'écrire un nouveau type d'histoire. Mais il exprime aussi ses doutes sur le fait de distinguer des « degrés » dans le progrès des connaissances humaines et dans le perfectionnement des sciences et des arts²⁸.

Finalement, ce n'est que Condorcet qui énonce clairement sa volonté de distinguer des degrés de « civilisation » et de dégager un progrès évident. Il trouve un critère fondamental dans l'amélioration des circonstances de la vie humaine ce qui lui permet de faire des coupes dans l'évolution de l'histoire. D'une part, il distingue trois phases selon les méthodes qui sont utilisées dans l'écriture de l'histoire : la première est celle qui précède l'écriture alphabétique, où l'on est obligé d'avoir recours à utiliser des hypothèses, dans la deuxième, la méthode historique est préférable, tandis que la dernière – l'avenir – se perd dans l'utopie. D'autre part, il choisit dix époques dans l'histoire qui correspondent à ses priorités : premières peuplades, passage à l'agriculture et à l'écriture alphabétique, époques des cultures grecque et romaine et la décadence qui les suit, ensuite les progrès des sciences et l'invention de l'imprimerie, puis ceux de la philosophie, les Révolutions française et américaine, et enfin une vision des progrès futurs de l'esprit humain²⁹.

Il est notoire que dans ces histoires philosophiques les divisions en époques ne traduisent pas une volonté de standardisation, mais plutôt une croyance à un progrès (même s'il est discontinu) de l'histoire.

Le dernier discours historique à propos duquel nous nous posons la question du rapport entre l'universalité de l'histoire et la philosophie est l'*Histoire philosophique et politique* de l'abbé Raynal³⁰. Cette première grande histoire de

²⁶ Sur Turgot, voir le livre de J. DAGEN, *Op. cit.*, p. 405, 407, 413, 438.

²⁷ D'ALEMBERT, *Op. cit.*, p. 13-14.

²⁸ *Ibid.*, p. 22-33, 187-189.

²⁹ CONDORCET, Jean Antoine de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Flammarion, 1988, p. 79-296. C'est lui qui attribue la plus grande importance parmi ces philosophes à l'écriture et à l'invention de l'imprimerie.

³⁰ RAYNAL, Guillaume Thomas, *Histoire philosophique et politique des Établissements et du*

colonisation a un but universaliste et englobe tous les pays connus du monde quoiqu'elle ne promette que d'offrir une histoire européenne reliée à l'histoire des colonisations. Certaines parties du texte expriment une croyance dans une philosophie qui représente des valeurs universelles, responsables du progrès : « La société universelle existe pour l'intérêt réciproque de tous les hommes qui la composent³¹. » Le terme d'universel ne peut signifier pour l'historien que l'ensemble des hommes. Mais il fait en même temps la distinction entre vraie et fausse civilisation et, dans cette distinction, le concept civilisation-civilisé perd sa signification univoque. Certes, l'historien constate que le manque d'idées abstraites dans la langue des sauvages est une preuve « du peu de progrès qu'y avait fait l'esprit humain », mais il note également que les nations policées perdent de leur « vertu » et que l'acte civilisateur ne fait que masquer une volonté de domination³². L'idée du progrès cèdera donc sa place dans une grande partie de l'œuvre à la théorie cyclique. Les sociétés suivent « un mouvement périodique » :

Toutes suivront plus ou moins souvent, un cercle réglé de malheur et de prospérité, de liberté et d'esclavage, de mœurs et de corruption, de lumière et d'ignorance, de grandeur et de faiblesse, toutes parcourront tous les points de ce funeste horizon. La loi de la nature, qui veut que toutes les sociétés gravitent vers le despotisme et la dissolution, que les empires naissent et meurent, ne sera suspendues pour aucune³³.

L'histoire philosophique universelle, les philosophies de l'histoire, ainsi que les termes de progrès et de civilisation apparaissent au moment où les philosophes occidentaux sont en mesure de découvrir le passé (les fouilles de Pompéi ont été entreprises entre 1748 et 1765) et les pays géographiquement éloignés (suite à la publication de nombreuses récits de voyage). L'entrée en scène de ces genres et de ces termes révèle aussi une crise de l'histoire : la finalité divine de l'histoire disparue, les philosophes cherchent des substituts et, l'incertitude des faits historiques mettant en question l'érudition, ils veulent trouver un autre fil centralisateur qui sera la philosophie. Le sentiment de l'identité européenne et la recherche d'un nouvel équilibre politique en Europe dirigent leur attention vers l'histoire moderne. De la coexistence de la philosophie et de l'histoire résulte un nouveau type d'histoire universelle, englobant connaissances historiques, sociales, politiques, anthropologiques, ethnographiques et artistiques. Les philosophes de l'histoire veulent saisir les causes de la grandeur et de la décadence des civilisations et dégager un sens dans les mouvements de ces dernières. Le refus d'une histoire de finalité divine mène à une combinaison de l'idée de progrès et de la théorie cyclique. L'historien laisse voir sa conviction subjective dans le choix des faits et dans leur énonciation. L'explosion des connaissances historiques et le désir du lecteur

Commerce des Européens dans les Deux Indes (1770, 1774, 1780). Nous avons utilisé l'édition de Neuchâtel-Genève, 1783.

³¹ *Ibid.*, t. III, Livre V, Ch. 32-33.

³² *Ibid.*, t. IV, Livre IX, Ch. 5.

³³ *Ibid.*, t. IX, Livre XIX, Ch. 2.

d'obtenir une conception globale de l'histoire poussent l'historien à mettre en valeur ses principes et à opérer un choix de priorité entre les faits, tout en lui révélant les lacunes et les incertitudes. Ainsi, le lecteur doit aussi comprendre qu'il est invité à réfléchir sur le processus d'une histoire ouverte que chaque homme modèle par son activité.

Moquerie et utopie chez Diderot

L'île des *Bijoux indiscrets* et Tahiti du *Supplément au Voyage de Bougainville*

Eszter KOVÁCS

La notion de voyage tient une place importante dans certaines oeuvres de fiction de Diderot. Mais, sédentaire toute sa vie dans un siècle où l'élite se met à voyager¹, Diderot garde une certaine méfiance à cet égard. Les récits de voyage attirent son attention, mais son jugement oscille entre le positif et le négatif. Si le voyage est une source intéressante de nouveautés et un point de départ pour la réflexion sur l'être humain, il n'est pourtant pas une source fiable.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, son premier roman, publié en 1748, des remarques ironiques et satiriques épinglent les voyageurs et leurs récits. Dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, inédit du vivant de l'auteur, nous voyons une image plus nuancée et plus réfléchie du voyage et de sa contribution possible à la philosophie.

Le *Supplément* et deux chapitres du roman se prêtent à une analyse comparée en raison d'un lien chronologique, thématique et formel. Malgré ces rapports, l'enjeu des textes en question est différent. Le *Supplément* est une œuvre entière et les chapitres des *Bijoux indiscrets* ne sont qu'une séquence ajoutée au roman. La présentation de l'île est différente : le *Supplément* propose une dimension utopique et une réflexion morale élaborées tandis que les chapitres correspondants des *Bijoux indiscrets* se limitent à une moquerie plus légère.

L'aspect moral du *Supplément*, le rôle que l'utopie tahitienne joue dans la pensée de Diderot ont fait le sujet de plusieurs études approfondies. Cet ouvrage a également été analysé en fonction de l'intertextualité : en vue de ses rapports avec le *Voyage autour du monde* de Bougainville², mais aussi à l'intérieur de l'œuvre de Diderot. Le *Supplément* s'inscrit notamment dans trois réseaux textuels, lié à *Ceci n'est pas un conte* et à *Madame de La Carlière*, à la contribution à l'*Histoire des deux Indes* et aux *Entretiens* de Diderot³.

Ces deux textes abordent des dilemmes philosophiques en choisissant une forme de fiction. Cependant, le choix du genre signale une préoccupation différente. Pour ce qui est des *Bijoux indiscrets*, même si certains chapitres contiennent une réflexion philosophique, elle est intégrée dans un roman libertin. Le *Supplément*, par

¹ Sur ce sujet voir BOURGUET, Marie-Noëlle, art. « Voyages et voyageurs », in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 1092-1095 et ROCHE, Daniel, « Voyage », in *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 349-357.

² Voir par exemple VIBART, Éric, *Tahiti, Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

³ DELON, Michel, Introduction, in DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, 2002, p. 16-21.

la forme du dialogue et par son sous-titre, se situe davantage dans le domaine de la philosophie morale⁴.

Le choix de dénomination dans le titre et dans le texte du dialogue est significatif. D'après le *Dictionnaire* de Trévoux, « *Supplément*, en fait de littérature, signifie ce qu'on ajoute à un auteur, pour remplir les lacunes qui se trouvaient dans ses ouvrages, pour suppléer à ce qui y manquait⁵ ». Gérard Genette distingue le supplément du simple complément, mais se garde d'affirmer que Diderot avait en vue ces nuances en choisissant le titre à son ouvrage⁶. Il n'est pas impossible que le titre fasse allusion à un livre contemporain, dont la portée était différente du *Supplément* de Diderot puisqu'il s'agit d'un ajout documentaire à la relation de Bougainville⁷.

Diderot présente une île, fait référence aux relations de voyage et aborde le problème des trois codes dans les deux oeuvres. Le point de départ du *Supplément* est un récit de voyage réel, mais qui ne sert que comme entrée dans la réflexion. Le journal de voyage des *Bijoux indiscrets* est un texte fictif dans la fiction sans aucune valeur de témoignage réel. Dans les deux cas, les lecteurs fictifs de la relation – tout comme les lecteurs réels du texte de Diderot – doivent renoncer à une représentation réelle et se laisser guider dans le domaine des hypothèses.

La première rédaction du *Supplément au Voyage de Bougainville*, sous forme d'un compte rendu de quelques pages au *Voyage autour du monde* de Bougainville date du mois d'octobre 1771. Son titre entier, précis mais pas du tout significatif concernant les idées présentées, est *Voyage autour du monde par la frégate du roi La Boudeuse, la flûte L'Étoile en 1766, 1767, 1768, 1769, sous le commandement de M. de Bougainville*. Ce texte sert de base pour la première partie des futures versions. Quoique court, il offre déjà un éventail des thèmes élaborés plus tard : dilemmes sur le monde récemment découvert, l'attraction de l'île, l'innocence des Tahitiens, propos anti-colonialistes, tableaux exotiques de la liberté sexuelle.

⁴ Sur la difficulté de décider du statut générique de ce dernier, voir TERRASSE, Jean, « La Contamination des genres chez Diderot : contes, nouvelles, entretiens ou dialogues philosophiques ? », *Eighteenth-Century Fiction*, n 13 (2001), p. 287-289.

⁵ Cité par DELON, Michel, *Op. cit.*, p. 171, note 2.

⁶ « Le post-scriptum est ici tout disposé à suppléer, c'est-à-dire à remplacer, et donc à effacer ce qu'il complète. Je ne sais si Diderot avait tout à fait en vue cette connotation lorsqu'il choisit d'intituler *Supplément au Voyage de Bougainville* la version étendue et dramatisée d'un compte rendu ... » GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 277.

⁷ Il existait un livre portant le titre de *Supplément au Voyage de M. de Bougainville*, traduction de l'anglais du voyage de Banks et Solander, publié à Paris en 1772, et dont Diderot pouvait connaître le titre ou même le contenu. Annotation collective de l'équipe du Centre d'Étude du XVIII^e siècle de Montpellier, DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann, 1989, p. 588, note 21.

La version de septembre 1772, diffusée par la *Correspondance littéraire* en 1773-1774⁸, est déjà proche de la forme définitive, mais Diderot a encore repris le texte vers 1778-1779 pour ajouter l'épigraphe, l'histoire de Polly Baker et deux échanges de la fin du dialogue⁹. *Les Bijoux indiscrets* contiennent trois chapitres postérieurs à la première publication. Diderot les a rédigés entre 1770 et 1775, à une époque où il avait déjà écrit ou était en train d'écrire le *Supplément*¹⁰.

Mais, bien qu'écrits à la même époque que son dialogue, Diderot intègre ces chapitres dans une de ses premières oeuvres de fiction, ce qui nous oblige à constater un écart entre les deux textes. Inspirés par les mêmes lectures, ils n'en tirent pas les mêmes images et n'aboutissent pas aux mêmes hypothèses.

L'édition de Naigeon des oeuvres complètes de Diderot (1798) insère les ajouts dans les autres chapitres, leur donnant les numéros 16, 18 et 19. Aram Vartanian, dans l'édition Hermann, les garde après l'ensemble du texte sans numéro. Pour être précis, nous allons désigner les deux chapitres qui nous concernent parmi les trois additions par leur titre, « Des Voyageurs » et « De la Figure des Insulaires et de la Toilette des Femmes ». Ils ne font pas partie des épisodes libertins, c'est-à-dire des essais de l'anneau magique par le sultan de Congo, mais se rattachent aux sujets philosophiques abordés dans le texte¹¹.

Il convient de signaler ici que deux autres chapitres du roman traitent encore des voyages, mais comme ils ne sont pas en rapport avec le *Supplément*, nous nous contenterons dans le présent article d'un bref rappel de leur contenu. Il s'agit des chapitres 11 et 14 du tome 2 de l'édition de 1748 (ou chapitres 44 et 47 de l'édition Naigeon et des éditions postérieures). Le premier, intitulé « Histoire des voyages de Sélim », est à la fois la parodie du *grand-tour* et le pastiche des *Confessions du comte**** de Duclos¹². Le deuxième, « Le bijou voyageur », considéré comme le chapitre le plus obscène du roman, touche déjà non seulement au problème des voyages mais aussi à celui de la connaissance des langues étrangères.

Notre propos dans la suite est de nous appuyer sur les ressemblances et les différences entre le *Supplément* et les chapitres des *Bijoux indiscrets* que nous avons présentés : différence concernant la présentation de l'île, l'image du voyage et la possibilité de la projection d'idées dans un ailleurs lointain.

⁸ LEWINTER, Roger, Introduction, in DIDEROT, *Trois codes, Œuvres complètes*, t. X, Paris, Le Club Français du Livre, 1971, p. 138.

⁹ Introduction de l'équipe du Centre d'Étude du XVIII^e siècle de Montpellier, *Op. cit.*, p. 500-501.

¹⁰ « L'extravagante histoire des insulaires et le *Supplément au Voyage de Bougainville* (1772) seraient ainsi deux écrits intimement liés et très probablement contemporains. » VARTANIAN, Aram, Appendice, in DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Hermann, 1978, p. 290.

¹¹ Sur la différence entre le fil libertin et les chapitres au sujet philosophique dans le roman, voir WERNER, Stephen, « Diderot's first anti-novel : *Les Bijoux indiscrets*, *Diderot Studies*, n XXVI (1995), p. 219-220.

¹² VARTANIAN, *Op. cit.*, p. 287. Voir également VERSINI, Laurent, Présentation, in DUCLOS, *Les Confessions du conte* ***, Paris, Desjonquères, 1992, p. 16.

La littérature critique souligne que *Les Bijoux indiscrets*, ouvrage dans lequel nous n'avons que les débuts du futur romancier, présente pleinement la veine satirique de Diderot¹³. Les voyages et leur rôle dans la société parodiée sont évoqués sous cet angle. Le *Supplément au Voyage de Bougainville* est une véritable utopie, même si Diderot ne porte pas de jugement dans la discussion de ses personnages. Bien que l'île de Tahiti, telle qu'il la présente, soit imaginaire, elle a une autre portée que l'île fantasmatique des *Bijoux indiscrets*.

Le rapprochement des chapitres « Des Voyageurs » et « De la Figure des Insulaires » et du *Supplément* est possible à plusieurs niveaux. Quant à la forme, les deux textes sont composés de dialogues et de commentaires sur ces dialogues. Le voyageur de Mangogul interroge un insulaire, et le sultan discute de leur entretien avec sa favorite, Mirzoza. Le *Supplément* présente la discussion entre un Tahitien appelé Orou et l'aumônier français ainsi que la harangue d'un vieillard de Tahiti, doublées du dialogue des personnages A et B. Au niveau du contenu, les deux îles s'organisent selon les principes fondamentalement différents de ceux des sociétés européennes.

Le voyage n'est présent que sous la forme d'un texte dans les deux cas. Mangogul lit et commente le journal de son voyageur à Mirzoza. A et B parcourent ensemble le texte d'un supplément ajouté au récit de Bougainville. Le lecteur est engagé dans un jeu¹⁴ qui ne lui donne pas accès à la source supposée : il ne connaît l'île (Tahiti ou l'île imaginaire) qu'à travers un texte cité de manière lacunaire dans le dialogue des personnages fictifs.

Rappelons-nous le début du chapitre « Des Voyageurs » :

Ce fut dans ces circonstances, qu'après une longue absence, des dépenses considérables, et des travaux inouïs, reparurent à la cour les voyageurs que Mangogul avait envoyés dans les contrées les plus éloignées pour en recueillir la sagesse. *Il tenait à la main leur journal et faisait à chaque ligne un éclat de rire*¹⁵.

L'ironie, due au contraste entre les « travaux inouïs » et les éclats de rire du sultan, se trouve déjà dans cette première phrase du chapitre.

C'est à la fin de la première partie du *Supplément*, intitulée « Jugement du Voyage de Bougainville » que B mentionne le supplément fictif.

A. Est-ce que vous donneriez dans la fable d'Otaïti ?

B. Ce n'est point une fable, et vous n'auriez aucun doute sur la sincérité de Bougainville, si vous connaissiez le *Supplément* de son Voyage¹⁶.

¹³ « *Les Bijoux* favorisèrent en outre les débuts d'un Diderot doué pour une satire incisive, pleine de verve, étendant ses attaques à toute la gamme des impostures et ridicules de son temps. » VARTANIAN, Aram, Introduction, in DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 3-4.

¹⁴ SOZZI, Lionello, art. « *Supplément au Voyage de Bougainville* », in *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 500.

¹⁵ DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 267 (nos italiques).

¹⁶ DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1989, p. 588.

La référence à ce texte est en effet une mise en abîme¹⁷. Le jeu lancé par l'auteur est plein d'ambiguïté : la sincérité de Bougainville est prouvée par un supplément qu'il n'a pas écrit.

C'est avant tout la crédibilité des voyageurs qui est mise en cause dans *Les Bijoux indiscrets*. Mais, même si le sultan ne croit pas ce qu'il rapportent, il trouve leurs relations amusantes et en lit des extraits à Mirzoza. Comme il remarque avant de commencer la lecture : « Si ceux là [...] sont aussi menteurs que les autres, du moins ils sont plus gais¹⁸. » Une des sources d'humour du chapitre est le contraste entre le caractère sérieux de la description donnée par un insulaire et l'incrédulité déclarée de Mangogul.

L'extrait que le sultan lit à sa favorite décrit les habitudes conjugales d'une île dont le lieu exact n'a aucune importance pour Mangogul. Ces habitudes sont réglées selon des principes purement physiologiques par les formes des sexes et par la température des conjoints. Mais, présentées comme les meilleures possibles par le guide du voyageur, Cyclophile, elles doivent être prises au second degré, étant donné les effets de distanciation.

Les extraits de la relation sont écrits en partie à la première personne (le voyageur que le sultan cite raconte ce qu'il a vu) et nous y trouvons des parties en dialogues entre le voyageur et l'insulaire. Diderot parodie ainsi les voyages philosophiques, où les auteurs font souvent dire leurs propos à un sauvage. Mais il relativise ainsi sa propre écriture, notamment ce qu'il exprime sous un autre point de vue dans le *Supplément*¹⁹.

Cyclophile est d'ailleurs sans doute un nom parlant, très ironique, puisque dans cette société, en apparence si bien organisée « les filles et les garçons à bijoux circulaires et cylindriques [passent] pour *heureusement nés*, parce que de toutes les figures, le cercle est celui qui renferme le plus d'espace sur un même contour²⁰ ». Malgré la rigueur du mariage – cette rigueur géométrique et thermique est sans conteste très satirique – l'île a toutes sortes de problèmes : cocus, courtisanes, filles qui se cloîtent et qui s'en repentent, etc. Comme l'avoue Cyclophile : « Nous avons donc ici des cocus autant et plus qu'ailleurs, quoique nous ayons pris des précautions infinies pour que les mariages soient bien assortis²¹. »

Parmi les effets de distanciation, il se trouve des allusions grivoises, comme le propos suivant de l'insulaire en décrivant la cérémonie du mariage :

¹⁷ « Car ce *Supplément*, qui est „là sur cette table”, et que l'interlocuteur du lecteur de Bougainville est invité à découvrir, qu'est-ce d'autre que le texte même que Diderot offre simultanément au regard de son lecteur. » HARTMANN, Pierre, « Les Adieux du Vieillard comme anamorphose littéraire », *RDE*, n° 16 (1994), p. 63-64.

¹⁸ DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, 1978, p. 267.

¹⁹ « Lorsqu'il critique les récits de voyage, cela ne l'empêche pas d'en faire à son tour, se moquant à la fois de son récit et de sa propre critique. » CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 92.

²⁰ DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 270 (nos italiques).

²¹ *Ibid.*, p. 267.

Plus souvent le thermomètre ne peut s'appliquer au garçon, parce que son bijou indolent ne se prête pas à l'opération. Alors toutes les grandes filles de l'île peuvent s'approcher et s'occuper de la résurrection du mort ; Cela s'appelle faire ses dévotions²².

L'humour de la phrase est due au décalage entre le contenu scabreux et le registre religieux.

Mangogul se réjouit de ces propos, mais Mirzoza prend une distance vis-à-vis de la liberté de la description. Le sultan l'autorise à sortir si la lecture la scandalise. Il ne peut pas s'empêcher une remarque moqueuse quand sa favorite retourne : « Votre pudeur toujours déplacée, lui dit Mangogul, vous a privée de la plus délicieuse lecture [...] S'il est ridicule de rougir de l'action, ne l'est-il pas infiniment davantage de rougir de l'expression²³ ? ». Cette pensée, même si elle est dite par un sultan insoucieux et ennuyé, est en rapport évident avec le sous-titre du *Supplément*, *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*.

Parmi les nombreux thèmes communs de l'île de Cyclophile et du Tahiti d'Orou, nous proposons l'exemple de l'inceste. Le grand-prêtre de l'île des *Bijoux indiscrets* défend à un couple de s'unir à cause de la différence de leur température « sous les peines portées par les lois ecclésiastiques et civiles contre les incestueux. L'inceste dans cette île n'était donc pas une chose tout à fait vide de sens²⁴ ». La discussion entre l'Aumônier et Orou, dans laquelle le Tahitien mentionne le premier couple créé par Dieu, reflète sans conteste l'idée que l'inceste est une notion conventionnelle.

Dans le chapitre suivant, le voyageur décrit les habitants et leur figure. Il commence par affirmer que « les insulaires n'étaient point faits comme ailleurs²⁵ ». Cela est le trait distinctif dans les voyages philosophiques de l'insularité même. Le *Supplément* s'intéresse à un autre aspect des îles : d'après A et B, l'isolation géographique est à l'origine de « tant d'usages d'une cruauté nécessaire et bizarre, dont la cause s'est perdue dans la nuit des temps et met les philosophes à la torture²⁶ ».

L'île des *Bijoux indiscrets* se fonde sur une détermination biologique car, s'agit-il de la forme de leur sexe ou du signe de leur vocation, les habitants les apportent en naissant²⁷. La description n'a rien de réel et présente des machines fantaisistes à la place d'êtres humains. Cette détermination est loin d'être parfaite puisque certains « virtuoses » que « la nature semble avoir destinés à tout, n'étaient

²² *Ibid.*, p. 270-271.

²³ *Ibid.*, p. 273-274.

²⁴ *Ibid.*, p. 269.

²⁵ *Ibid.*, p. 275.

²⁶ DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1989, p. 583.

²⁷ DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 273 et p. 275.

bons à rien », et « cette conformation des insulaires donnait au peuple entier un certain air automate²⁸ ».

Le reste du chapitre présente la toilette des femmes. Cette description vise au du moins trois cibles à la fois. Mangogul se rappelle le clavecin oculaire du père Castèl, évoqué comme « un certain brame noir, fort original, moitié sensé, moitié fou²⁹ ». Son instrument est « appliqué à son véritable usage³⁰ » sur l'île, c'est-à-dire à l'harmonie des couleurs dans la toilette des femmes. La scène amusante permet à Mirzoza de conclure sur l'arbitraire de la mode³¹, mais la musique n'est pas épargnée non plus car, comme le remarque la favorite, « le talent d'une femme de chambre suppose autant de génie et d'expérience, autant de profondeur et d'études que dans un maître de chapelle³² ».

La scène qui suit dénonce les descriptions précédentes en effaçant entièrement l'image d'une île lointaine et exotique. L'hôte du voyageur se jette sur un sofa, les femmes entrent dans un grand cabinet avec un clavecin, les femmes de chambre dépensent une immense somme d'argent, la fille aînée va à un bal et la cadette au temple. Cette dernière partie ne correspond pas au *Supplément*. Son rôle est d'attirer l'attention sur la relativité des usages et de conduire ainsi à la discussion entre Mangogul et Mirzoza qui termine les chapitres sur l'île.

La mise en scène sur une île est référence et effet de distanciation en soi³³. Diderot peut avoir à l'esprit plusieurs satires dont le décor est une île lointaine, parmi lesquelles l'épisode des habitants de Laputa dans les *Voyages de Gulliver* de Swift³⁴. Un incident suggère cette allusion : le voyageur de Congo fait sensation sur l'île de Cyclophile, mais la foule d'habitants qui veut le voir repart avec mépris en voyant que ce n'est qu'un homme. Les habitants de l'île ne sont rien d'autres, tout comme chez Swift, que les doubles de l'être humain.

Après la lecture, le sultan et sa favorite, tout en s'amusant, se mettent à philosopher sur la relativité des usages dans les sociétés :

Ici Mangogul s'arrêta et dit à Mirzoza qui se tenait les côtés : Ces insulaires vous paraissent ridicules. – Mirzoza lui coupant la parole, ajouta [...] Il est sûr que nous paraîtrions aussi bizarres à ces insulaires qu'ils nous le paraissent ...³⁵.

²⁸ *Ibid.*, p. 276.

²⁹ *Ibid.*, p. 276-277. Le père jésuite imaginait un nouveau genre d'art, qui devait permettre de substituer à un ouvrage musical son équivalent visuel. Remarque d'A. Vartanian, in DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 277, note 209.

³⁰ *Ibid.*, p. 277.

³¹ *Ibid.*, p. 280.

³² *Ibid.*, p. 277.

³³ Il s'agit de « l'emploi littéraire qu'on fait d'un certain type de situation dans un espace qui, en apparence réaliste, est suspendue dans l'inconnu et même un peu dans le temps par un effet de distance. » STEWART, Philip, « Iles ironiques », in *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 278.

³⁴ CHOUILLET, *Op. cit.*, p. 90.

³⁵ DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, p. 280.

A la fin du chapitre « De la Figure des Insulaires », Mangogul, déçu parce que Mirzoza devine à l'avance tous les propos philosophiques de l'insulaire, déchire le journal du voyageur en disant qu'il se débarrasse d'un ouvrage inutile.

Nous ne trouvons pas de trace d'une telle mise en crise dans le *Supplément*. Ce texte donne la parole à cinq personnages et, après une addition de 1778, une sixième voix intervient dans la digression, celle de Polly Baker. Le vieillard, l'Aumônier et Orou représentent un point de vue et ne relativisent pas leur propre parole. La relativisation apparaît dans l'entretien de A et B, formant un cadre à l'ensemble du texte. Mais il n'y a ni voix auctoriale ni voix autoritaire dans le *Supplément*, même si nous voyons une relative supériorité de B sur A et d'Orou sur l'Aumônier³⁶.

La référence constante à la société dans laquelle les deux interlocuteurs ouvrant le débat vivent est commune dans le *Supplément* et dans *Les Bijoux indiscrets*. L'île inconnue et Tahiti ne sont intéressantes que dans la mesure où elles mènent à réfléchir sur le pays d'origine du voyageur³⁷. Mais, alors que le *Supplément* aborde un contenu utopique de manière sérieuse, les chapitres des *Bijoux indiscrets* exploitent un point de départ identique mais de manière humoristique.

Dans la préambule du « Jugement du Voyage de Bougainville », B énumère les qualités nécessaires au voyageur, parmi lesquelles « le désir de voir, de s'éclairer et d'instruire³⁸ ». Il n'y a rien de nouveau dans cette idée, il s'agit d'une reprise des attentes les plus générales du siècle concernant les voyages. Mangogul apprécie un tout autre trait dans ses voyageurs : le divertissement offert par leur relation sur les mœurs bizarres.

Malgré les qualités du voyageur que Diderot apprécie tant, il exprime sa méfiance envers cette source de savoir dans le *Supplément*. En ce qui concerne la crédibilité des voyageurs et les « choses singulières dans ce Voyage de Bougainville³⁹ », parmi lesquelles les Patagons, A explique à B :

Né avec le goût du merveilleux qui exagère tout autour de lui, comment l'homme laisserait-il une juste proportion aux objets, lors qu'il a pour ainsi dire à justifier le chemin qu'il a fait et la peine qu'il s'est donnée pour les aller voir au loin⁴⁰ ?

Cette remarque change à l'avance la lecture du texte. A notre avis, Diderot, avec l'évocation du goût de l'homme pour le merveilleux et pour l'exagération, met en garde son lecteur de ne pas prendre au premier degré ce qu'il va ensuite lire.

³⁶ « Ce qui s'énonce avec une particulière modernité derrière ces propos, c'est un constat de relative incommunicabilité entre sociétés de civilisations différentes. » VIBART, *Op. cit.*, p. 189.

³⁷ Cela est inhérent à toute sorte d'utopie, prise ou non au sérieux. Roger Lewinter définit le genre en ces termes : « L'utopie, en effet, est projection, dans une idéalité positive, d'une réalité négative : elle concerne toujours la patrie du voyageur. » LEWINTER, Introduction, in DIDEROT, *Œuvres complètes*, t. X, éd. cit., p. 145-146.

³⁸ DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1989, p. 580.

³⁹ *Ibid.*, p. 582.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 585 (nos italiques).

Les Bijoux indiscrets avancent par la remarque de Mangogul que les voyageurs sont menteurs. Le compte rendu que Diderot reprend pour rédiger le *Supplément* est encore plus radical : « Les voyageurs entre les historiens, et les érudits entre les littérateurs, doivent être les plus crédules et les plus ébahis des hommes ; ils mentent, ils exagèrent, ils trompent et cela sans mauvaise foi⁴¹. » Le propos du *Supplément* atténue cette critique, ne garde que « l'exagération » et manifeste une prise de distance plus raisonnée envers les voyages.

Le personnage A constate que le voyage amène à réfléchir sur la condition de l'homme : « Je ne parcourrai pas toutes les contrées de l'univers, mais je vous avertis seulement que vous ne trouverez la condition de l'homme heureuse que dans Otaïti et supportable que dans un recoin de l'Europe⁴². » L'idée, telle qu'elle est dans le *Supplément*, exprime toute l'ambiguïté de la lecture des voyages de Diderot.

Il est possible de lire les séquences correspondantes des deux ouvrages comme des étapes différentes faisant partie de la même réflexion. Le *Supplément*, tout en signalant la relativité de sa propre pensée, reflète une attitude positive. Comme le constatent les chercheurs du Centre d'Étude du XVIII^e siècle de Montpellier, comparée à la « vigueur critique » du *Supplément*, l'île de Cyclophile a quelque chose d'inquiétant⁴³.

Diderot relativise la lecture de sa propre écriture mais, tandis que dans les chapitres « Des Voyageurs » et « De la Figure des Insulaires » les indices servent à souligner le caractère satirique du texte, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, ils démontrent l'ambiguïté de toute sorte de réflexion morale.

L'analyse comparée de certains aspects du *Supplément au Voyage de Bougainville* et des chapitres sur l'île des *Bijoux indiscrets* nous permet de constater l'élaboration divergente de la même inspiration chez Diderot. L'auteur se montre critique envers les voyages dans les deux textes et s'en éloigne pour projeter ses idées dans l'ailleurs d'une île, en partie ou entièrement fictive.

⁴¹ DIDEROT, *Compte rendu du Voyage de Bougainville*, in DIDEROT, *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann, 1989.

⁴² DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1989, p. 641.

⁴³ « Le monde décrit par Cyclophile dans le récit lu par Mangogul est un monde où le code de la nature, la loi civile et la loi religieuse coïncident si parfaitement que rationalité et réalité s'y confondent. Tout s'y fait *more geometrico*, et le nombre y est roi. L'action physique y est ritualisée, médicalisée, ordonnancée, réglementée comme dans les tableaux les plus fous de l'univers sadien. » Introduction de l'équipe du Centre d'Étude du XVIII^e siècle de Montpellier, DIDEROT, *Contes*, in *Op. cit.*, p. 379.

Le *Supplément*, confrontation des civilisations et des mœurs – réelles ou imaginaires – par sa forme dialoguée, englobe divers thèmes et idées anthropologiques et moraux. Les chapitres des *Bijoux indiscrets* proposent une image satirique et moqueuse des tentatives visant à codifier et à déterminer la vie d'une société, qu'il s'agisse du plus important, le mariage ou la vocation de l'individu, ou du plus trivial et frivole, la toilette des femmes.

L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot

Katalin KOVÁCS

On connaît bien le rôle que tiennent *les passions* dans la pensée esthétique de Diderot. Dans le présent article, nous envisageons d'étudier ce concept dans les écrits de Diderot sur la théorie dramatique, notamment dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), le discours *De la poésie dramatique* (1758), la *Lettre à Madame Riccoboni* (1758) et le *Paradoxe sur le comédien* (1778) et, à l'aide de ces textes, de cerner les noyaux conceptuels de la conception dramatique de Diderot ayant rapport à l'expression des passions.

Pour ce faire, il nous faudrait replacer, du moins de façon allusive, les écrits de Diderot sur la théorie dramatique dans leur contexte d'énonciation : nous ne pouvons, à aucun moment, perdre de vue la finalité de ces ouvrages, à savoir qu'ils visent à une *réforme théâtrale globale*. Les aspects d'une telle réforme étant fort nombreux, ne seront ici mis en relief que ceux qui sont relatifs à l'expression des passions.

Ceux-ci peuvent être situés, en principe, à deux niveaux qui ne sont d'ailleurs pas tout à fait distincts : d'une part, celui qui touche à la *performance des pièces de théâtre par l'acteur* et, de l'autre, celui qui concerne leur *réception par le spectateur*¹. C'est vers l'aspect premièrement évoqué que nous nous tournerons d'abord en parcourant ses principales composantes : l'idée du « tableau mouvant » étroitement liée au geste théâtral, le rôle de la pantomime ainsi que la fonction des cris et du silence.

La scène théâtrale conçue comme un tableau mouvant

La formule « tableau mouvant » apparaît dans la lettre de Diderot à Madame Riccoboni (1758), texte consécutif à la publication du discours *De la poésie dramatique*, où Diderot assimile le théâtre (terme figurant pour toutes sortes de pièces dramatiques) au tableau : « Le théâtre est un tableau ; mais c'est un tableau mouvant dont on n'a pas le temps d'examiner les détails². » En fait, cette phrase n'est pas de la plume de Diderot : elle est extraite d'une lettre écrite par Mme Riccoboni à laquelle Diderot réagit par ses propres remarques. Celles-ci ne font que

¹ Nous n'étudierons pas ici l'attitude de Diderot à l'égard du jeu de l'acteur enthousiaste ou de sang-froid, en d'autres termes, son fameux paradoxe sur le comédien. Voir à ce sujet LOJKINE, Stéphane, Introduction à *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Armand Colin, 1992.

² DIDEROT, *Lettre à Madame Riccoboni* (27 novembre 1758), in *Œuvres*, t. V – *Correspondance*, édition établie par L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1997 (Bouquins), p. 78. Voir LOJKINE, Stéphane, « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* », in *Etudes sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII (1991), textes réunis par G. Benrekassa, M. Buffat et P. Chartier, Paris, 1992 (Cahiers Textuel Paris VII), p. 87-99.

soutenir l'idée de la scène théâtrale conçue comme un tableau : Diderot exige que pareillement aux figures de la toile d'un peintre, les acteurs ne soient pas « symétrisés, roides, fichés, compassés et plantés en rond³ », en un mot, artificiels et sans mouvement. La scène théâtrale selon le goût de Diderot devrait s'inspirer de la manière de composer de Boucher, peintre réputé pour ses tableaux mouvementés.

Dans la même veine, Diderot énonce on ne peut plus directement que les acteurs, au lieu d'être semblables aux mannequins, devraient prendre pour modèle la bonne peinture et les grands tableaux⁴. Certes, de telles indications restent dans le vague jusqu'à ce que Diderot ne prenne le soin de dire ce qu'il faut entendre par « bonne peinture ». Cette précision vient un peu plus loin dans le texte :

Savez-vous quels sont les tableaux qui m'appellent sans cesse ? – Ceux qui m'offrent le spectacle d'un grand mouvement ? Point du tout ; mais ceux où les figures tranquilles me semblent prêtes à se mouvoir⁵.

Point de mouvement véhément, point de figures trop vivement agitées, mais des scènes tranquilles, dans un moment de suspense, suggérant la possibilité que les figures puissent se mettre en action. Ces propos paraissent étranges à la lumière de l'insistance de Diderot, dans sa pensée esthétique en général, sur la violence des passions dont on peut supposer qu'elle aille de pair avec l'action agitée des personnages de la scène⁶. Ils ne le sont pourtant guère, dès que l'on arrive à dissocier l'intensité de la passion de sa manifestation puisque cette dernière n'est pas forcément toujours violente⁷. Une phrase de Diderot, tirée du discours *De la poésie dramatique*, nous aide à élucider la relation de la passion et du mouvement énérgique :

Pour moi, je fais plus cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu, et qui finit par se montrer dans toute son énérgie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés⁸.

Selon ce passage, la prédilection de Diderot va vers le développement progressif de la passion, vers une passion en mouvement constant qui arrive graduellement à son point culminant où elle manifeste une énérgie maximale. Apparemment, Diderot prêche la violence des passions au théâtre seulement à condition que celles-ci soient montrées dans leur évolution. Le terme d'*incident* apparaît également dans le texte : il reprend le fil du raisonnement que Diderot avait exposé dans les *Entretiens sur le*

³ DIDEROT, *Lettre à Madame Riccoboni*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ Que l'on pense aux *Pensées philosophiques* de Diderot et à ses *Salons*, surtout avant 1767.

⁷ La dissociation de la passion violente de son expression est l'une des thèses principales de l'ouvrage de Winckelmann (*De l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture*, 1755) que Lessing reprend au début de son *Laocoon*.

⁸ DIDEROT, *De la poésie dramatique* (abrév. DPD), in *Œuvres esthétiques* (abrév. OE), éd. par P. Vernière, Paris, Bordas, 1988, p. 199.

Fils naturel. C'est dans cet écrit, antérieur à ceux qui ont été cités jusqu'ici, que se voit développé le contraste du *tableau sur la scène* et de l'incident imprévu et artificiellement arrangé, appelé *coup de théâtre* :

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau⁹.

La comparaison des adjectifs et des adverbes attachés respectivement aux deux termes rend compte de la nature foncièrement différente des deux techniques théâtrales. Alors que le coup de théâtre, relevant du domaine de l'invraisemblable, est inattendu et cause un changement soudain, le tableau se caractérise par son naturel et sa vérité¹⁰. D'un côté l'artificiel et, de l'autre, le naturel : il n'est guère étonnant que Diderot s'élève énergiquement contre le premier. L'action dramatique idéale qu' imagine Diderot serait formée de la succession de tableaux vivants, conçus comme autant de moments bien choisis et mis en scène. La conception de l'action dramatique segmentée en tableaux peut paraître fort curieuse puisqu'elle contredit le principe de succession dans le déroulement de l'action. Dès lors, il nous semble que c'est le modèle pictural, avec l'accent mis sur le moment prégnant, qui se trouve à l'origine de cette idée.

Le tableau mis en scène : le rôle de la pantomime

L'exemple d'un canevas que Diderot esquisse, dans le discours *De la poésie dramatique*, sur le thème de la mort de Socrate, témoigne également de l'influence de la théorie picturale sur le domaine théâtral¹¹. Au lieu de montrer la continuité des événements, le scénario imaginaire se dissout en une suite de tableaux. Dans le commentaire de son canevas, Diderot remarque quelque peu sommairement : « peu de discours et beaucoup de mouvement¹². » Le rêve de Diderot dramaturge serait un théâtre basé principalement sur la *pantomime* : il comporterait des actions réduites, très peu de discours et ferait appel au langage des gestes énergiques, susceptible d'augmenter la tension de l'action dramatique et, par là, d'affecter fortement le spectateur¹³.

Pour ce qui est de la définition de la pantomime, Diderot la conçoit comme une sorte de tableau imaginaire auquel le poète se conforme en écrivant et qu'il est possible, voire nécessaire, de transmettre aux spectateurs : « La pantomime est le

⁹ DIDEROT *Entretiens sur le Fils naturel* (abrégé. EFN), in OE, p. 88.

¹⁰ « Surtout, négligez les coups de théâtre ; cherchez des tableaux ; rapprochez-vous de la vie réelle ... » *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 272.

¹² *Ibid.*, p. 276. Voir SZONDI, Péter, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », in *Diderot*, Paris, Comédie Française, 1984, p. 33-61.

¹³ Voir DIECKMANN, Herbert, « Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts », in *Studien zur europäischen Aufklärung*, München, Wilhelm Fink, 1974, p. 372-424.

tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue¹⁴. » Comme Diderot le constate à propos du canevas de la mort de Socrate, c'est essentiellement par le moyen du langage gestuel que le tableau théâtral peut atteindre un effet pathétique : c'est le choix du sujet tragique et la condensation de l'action dans l'instant le plus touchant qui se trouvent à la base de l'énergie de la scène.

En réfléchissant sur la théorie dramatique de l'Antiquité, Diderot met l'accent sur le rôle de l'énergie et des passions dans leur conception. Il propose une vision succincte de « leur appareil » dont trois éléments retiennent particulièrement notre intérêt : les discours énergiques, les passions fortes et les tableaux¹⁵. Cette énumération donne, en effet, un résumé du réseau conceptuel que nous avons établi en parlant de la scène théâtrale idéale aux yeux de Diderot. Il nous reste à ajouter que l'importance de la pantomime – que Diderot appelle « scène muette » – l'emporte toujours sur celle de la scène parlée. Ce fait conduit évidemment à la surévaluation de la pantomime aux dépens du discours : sa fonction principale est, « toutes les fois qu'elle fait tableau », de donner « de l'énergie ou de la clarté au discours¹⁶ ». Le langage des gestes doit donc, en toute occasion, répondre au langage discursif. En outre, il doit en préciser le sens et le rendre plus énergique : nous voilà devant la revendication, bien connue des écrits des théoriciens des beaux-arts précurseurs de Diderot¹⁷, de la lisibilité et de l'expressivité de l'action qui se passe sur la scène. La mise en relief de cette exigence témoigne, d'un côté, de ce qu'en réfléchissant sur l'art dramatique, Diderot ne perd jamais de vue le spectateur et, de l'autre, de ce que l'action expressive entraîne des passions intenses et univoques. Diderot est d'ailleurs très clair sur la liaison intime des passions et des ressources dont dispose l'acteur dans le langage gestuel :

La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur : et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie¹⁸.

Au lieu de nous arrêter sur l'idée de la performance du comédien en général, nous nous tournerons vers les éléments de la citation qui, déterminant la représentation réussie des grandes passions, se situent dans le registre sonore : la voix et le ton.

Le registre acoustique du tableau théâtral

Les considérations de Diderot sont révélatrices du point de vue du rapport des passions aux mots inarticulés que l'acteur émet sur la scène.

¹⁴ DPD, p. 278. Voir TORT, Patrick, *L'origine du Paradoxe sur le comédien*, Paris, Vrin, 1980, p. 58.

¹⁵ DPD, p. 199.

¹⁶ *Ibid.*, p. 270. Voir DIECKMANN, Herbert, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », in *Studien zur europäischen Aufklärung*, éd. cit., p. 125-135.

¹⁷ Que l'on pense aux *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos.

¹⁸ EFN, p. 102.

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète¹⁹.

Diderot donne une image fort animée de l'effet de la passion violente qui veut s'exprimer par la voix : le résultat est moins un discours quelconque qu'un assemblage désordonné de bruits et de mots entrecoupés. En lisant cette description, qui foisonne en images auditives, on a l'impression d'assister à une phase antérieure à la formation du discours qui met en œuvre une multitude de facultés de l'homme, voire l'homme entier. C'est grâce à l'énergie première de cette « mise en œuvre globale » que le comportement de l'homme passionné, réduit aux murmures et aux cris, peut émouvoir le spectateur. Pleinement conscient de ce que le langage des passions ne se prête guère à une mise en paroles, Diderot essaie tout de même de le saisir comme s'il était possible de fixer par des mots le tourbillon des sentiments dont naît le discours. Il note la présence obsédante de quelques sentiments qui commencent à se cristalliser à l'intérieur de ce tourbillon, tout en observant que le reste, l'essentiel, se dissout dans une suite de bruits vagues.

Selon toute apparence, Diderot vise, ici comme ailleurs, à la plénitude de l'expression des passions : le moyen privilégié d'atteindre à cet objectif est, outre les *cris* et les *paroles entrecoupées*, avant tout le *silence*, surtout dans le cas des passions violentes : « Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes : ils sont muets²⁰ », dit-il dans le *Paradoxe sur le comédien*. Diderot affirme par là que la puissance expressive de l'absence totale de discours surpasse même celle du discours préverbal. Néanmoins, le fait que les cris et le silence se rapportent également à l'expression des passions fortes prouve qu'à l'époque de la rédaction de ses textes traitant de la théorie dramatique, Diderot est profondément convaincu de la liaison de l'expressivité et des passions violentes.

Le principe du mélange des passions

Les passions que l'on peut recenser dans le monologue de Dorval, qui introduit le second *Entretien*, se rapportent toutes à l'état singulier de l'homme enthousiaste : « L'imagination s'échauffe ; la passion s'émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé²¹. » Ces passions, correspondant à des états d'âme

¹⁹ *Ibid.*, p. 101-102.

²⁰ DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien* (abrév. PSC), in OE, p. 334.

²¹ EFN, p. 98.

successifs, ont le trait commun d'être violentes et intenses. Il y a un passage dans le *Paradoxe sur le comédien*, le portrait de l'acteur anglais Garrick, qui pourrait figurer à juste titre aux côtés du portrait du poète enthousiaste esquissé par Dorval et qui est, à notre avis, l'exposition la plus complète que Diderot donne de la succession des passions :

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu²².

Cette énumération est imposante, et par le nombre et par la diversité des passions recensées : celles-ci constituent une liste à laquelle manque visiblement, en contraste avec le portrait du poète inspiré de Dorval, toute spontanéité. Par là même, la gamme de passions dont dispose l'acteur anglais fonctionne semblablement à un répertoire enregistré dans la mémoire d'où le comédien peut choisir la passion dont il a besoin²³. Dans le cas du portrait de l'homme enthousiaste tout comme dans celui de l'homme maîtrisant parfaitement ses émotions, les passions se succèdent si rapidement qu'elles vont jusqu'à se mêler dans le moment du passage d'une passion à une autre. Par leur cooccurrence, les passions (suffisamment fortes en elles-mêmes) ne font que gagner en intensité. L'effet qu'elles suscitent est également intense : le spectateur atteint d'une passion violente composée doit en être secoué, donc être presque physiquement bouleversé.

Avant de passer à la perspective du spectateur, il nous reste une dernière question à soulever à propos de la représentation des passions, celle de leur modèle, conçu par l'auteur dramatique, auquel l'artiste doit se conformer. Quoique cet aspect se réinscrive à l'intérieur de la problématique plus générale du modèle idéal, l'une des notions-clés de l'esthétique diderotienne, cette dernière ne nous préoccupe à présent que dans la mesure où elle fournit des repères pour l'approche du modèle des passions.

Les passions et leur modèle

Les écrits théoriques de Diderot sur l'art dramatique ne traitent que rarement du modèle des passions : la plupart des passages consacrés à cette question se trouvent dans le *Paradoxe sur le comédien*. De toute manière, nous ne trouvons pas inutile de rapporter, avant d'étudier le *Paradoxe*, quelques indications choisies d'une façon très ciblée à ce sujet. La définition de la pantomime, déjà citée, relève aussi de cette

²² PSC, p. 328.

²³ Ce système paraît obéir au même principe que le catalogue des dessins de passions de Le Brun qui était, au XVII^e siècle et bien au-delà, à la disposition des peintres voulant représenter des états d'âme.

optique : Diderot comprend par le terme de pantomime, on s'en souvient, un tableau existant dans l'imagination du poète auquel il se conforme en écrivant.

Evidemment, le *tableau intérieur* n'est point le même pour les différents artistes. Diderot aborde cette question par une allusion à la peinture : « On propose un sujet à peindre à plusieurs artistes ; chacun le médite et l'exécute à sa manière, et il sort de leurs ateliers autant de tableaux différents²⁴. » Le tableau intérieur selon Diderot est, quoique conforme à une idée générale, en même temps toujours individuel. Etant à la recherche du modèle d'un « homme idéal », Diderot arrive à la conclusion que, pareillement aux peintres et sculpteurs antiques, l'artiste (l'acteur) peut toujours modifier son modèle intérieur selon les circonstances²⁵. Puisque le modèle idéal, pure construction de l'imagination, est impossible à rendre, il ne reste à l'artiste qu'à représenter le portrait qu'il obtient de manière empirique (par l'observation et par l'étude).

C'est également par rapport au tableau intérieur que Diderot insiste, tout au long du discours *De la poésie dramatique*, sur l'idée que le poète dramatique doit, avant de commencer sa scène, imaginer « l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit », c'est-à-dire avoir présents dans l'imagination « sa démarche et son masque », donc un « simulacre qui inspire le premier mot²⁶ ». Les termes de « masque » et de « simulacre », auxquels on peut ajouter celui de « physionomie idéale » qui les suit de tout près, sont significatifs : ils se situent dans un registre, celui du feint et de l'artificiel et sont ainsi la réminiscence des « fantômes de passion » de l'abbé Du Bos²⁷.

Au demeurant, Diderot lui-même utilise le terme de « fantôme » plusieurs fois dans le *Paradoxe* lorsqu'il réfléchit sur les causes de la perfection du jeu de l'actrice Clairon. Elle « s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer », alors que ce modèle « qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle²⁸ ». La même idée de la conformité à un modèle conçu dans l'imagination – auquel l'acteur tâche de s'identifier en jouant – se trouve, à en croire Diderot, à l'origine du jeu de l'acteur Garrick qui, pour pouvoir rendre convenablement les caractères, s'entend à s'élever « à la grandeur d'un fantôme homérique²⁹ ».

Le terme de « fantôme » appartient chez Diderot à la sphère de la performance de l'acteur : c'est ce fantôme imaginaire qui seul rend possible la

²⁴ DPD, p. 278.

²⁵ *Ibid.*, p. 286.

²⁶ *Ibid.*, p. 249.

²⁷ Cf. DU BOS, abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, E.N.S.B.A., 1993, p. 9. Pourtant, tandis que chez Du Bos, les « passions artificielles » se rapportent au spectateur qui les ressent à la vue des œuvres d'art, le « masque » et le « simulacre » du discours *De la poésie dramatique* concernent le modèle de l'artiste.

²⁸ PSC, pp. 307-308. Cf. une autre référence au terme de fantôme : Diderot voit le talent de l'actrice Clairon en ce qu'elle travaille en imaginant « un grand fantôme » qu'elle copie ensuite de génie. *Ibid.*, p. 343.

²⁹ *Ibid.*, p. 347.

représentation des passions d'une façon toujours également parfaite et crédible aux yeux du spectateur. Le bon comédien doit donc prendre ses distances avec le modèle de la passion que la nature lui présente puisque la personne atteinte d'une passion violente, avec ses traits du visage défigurés, est souvent plus ridicule que touchante.

Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point ; il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite³⁰.

Ainsi se trouve écartée, voire ridiculisée, dans le *Paradoxe* la conviction que Diderot prônait surtout dans les *Entretiens* où il voyait encore le meilleur moyen de toucher le spectateur dans la représentation d'une passion naturelle avec toutes ses outrances. Au lieu de la douleur commune d'une femme malheureuse quelconque, Diderot réclame la douleur maîtrisée, celle du comédien supérieur conscient, à tout moment, du caractère feint de la passion qu'il rend³¹. En comparant trois différents modèles humains, Diderot tire une conclusion fort défavorable à l'égard du modèle de la nature : il distingue « l'homme de la nature, l'homme du poète et l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous³². » Le modèle adopté par le bon acteur n'est autre chose que la nature grossie et les images des passions qu'il montre ressemblent à des portraits outrés.

La comparaison de la colère réelle de l'actrice Clairon et de la colère qu'elle représente sur scène donne un résultat apparemment inattendu puisque, Diderot le souligne, c'est sa colère réelle qui ressemble à la colère simulée. A propos du « masque de cette passion et de sa personne », il aboutit à la conclusion suivante : « Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention³³. » Il suffit donc que le comédien connaisse et sache parfaitement rendre les signes extérieurs des passions à partir du modèle idéal qu'il se forme préalablement³⁴. Il joue d'après un système d'agrandissement des « symptômes » des passions qui fonctionnent à la manière d'un mécanisme pour produire les passions véritables du spectateur³⁵. En revanche, celles de l'acteur sont toutes simulées : « On

³⁰ *Ibid.*, p. 317.

³¹ Voir GRIMALDI, Nicolas, *L'art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1983.

³² PSC, p. 376.

³³ *Ibid.*, p. 357.

³⁴ *Ibid.*, p. 358.

³⁵ P. Chartier attire l'attention sur le rapport proportionnel entre l'intensité des passions ressenties par le comédien de sang-froid et le spectateur désireux d'être ému. Voir CHARTIER, Pierre, « Le paradoxe de l'entretien. L'entretien dans le *Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* », in *Etudes sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, éd. cit., p. 101-113.

feint tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute³⁶. » Il semble que le bon acteur selon Diderot soit celui qui montre sur la scène l'image la plus courante, la plus consensuelle des signes extérieurs de la passion. Le répertoire limité des passions existant dans l'imagination de l'acteur – et permettant, selon les circonstances, des variantes infinies – a l'avantage de rendre les passions aisément reconnaissables aux yeux du spectateur.

Les passions et le spectateur

L'esthétique théâtrale de Diderot est puissamment marquée par le point de vue du spectateur qui l'emporte souvent sur toute autre perspective. Finalement, c'est en vue d'offrir le plus de vraisemblance possible au spectateur, tout en affectant les passions de celui-ci, que Diderot envisage sa réforme du théâtre dont nous avons parcouru les éléments principaux – les tableaux sur la scène, l'aspect sonore de la représentation ainsi que la pantomime – dans leur rapport à l'expression des passions. Tandis qu'après le spectacle, le comédien professionnel ne ressent « ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme », le spectateur remportera toutes ces impressions³⁷. Diderot en tant que spectateur veut être frappé et ému, en un mot, fortement touché par l'image des passions rendues sur la scène.

C'est grâce à l'imitation parfaitement réussie de ses signes extérieurs que l'émotion feinte par le comédien peut devenir crédible pour le spectateur qui, par la voie de l'identification, éprouve l'effet de la passion. Ce processus ressemble à une contagion affective susceptible de produire, à partir des signes de la douleur simulée par exemple, les larmes réelles du spectateur ému. Diderot recommande des passions fortes sur la scène : il exige le remplacement de l'effet passager et superficiel des coups de théâtre par les « effets terribles » des actions. Il prétend expressément que lors de la représentation, l'acteur ne doit jamais craindre de trop émouvoir le spectateur.

Ce que Diderot réclame du spectacle est donc la reformulation du vieux principe aristotélicien de la *catharsis* : il attend des pièces qu'elles suscitent chez le spectateur les sentiments de terreur et de pitié auxquels il fait d'ailleurs directement allusion en évoquant une scène horrifiante tirée d'Eschyle. Diderot se plaît visiblement à s'attarder sur l'image de l'instant épouvantable que vit Oreste persécuté par des furies : « Quel moment de terreur et de pitié que celui où l'on entend la prière et les gémissements du malheureux percer à travers les cris et les mouvements effroyables des êtres cruels qui le cherchent³⁸ ! » En associant l'aspect acoustique de la scène à l'importance de l'instant prégnant – qui se complètent par le moment choisi et la réminiscence de la théorie de la purgation des passions –, le tableau théâtral acquiert une expressivité maximale.

³⁶ PSC, p. 381.

³⁷ *Ibid.*, p. 313.

³⁸ DPD, p. 114.

Néanmoins, le spectateur ne peut ressentir les passions cathartiques qu'à condition que la représentation des actions soit claire, ce que Diderot ne cesse de revendiquer :

Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera³⁹.

Apparemment, Diderot rêve d'un jeu théâtral transparent et sans surprises, sans coups de théâtre fortuits : par l'exclusion de toute ambiguïté de l'enchaînement des événements, le spectateur peut facilement suivre leur déroulement et devenir, pour ainsi dire, complice de l'auteur dramatique. La fiction du *spectateur idéal* selon Diderot – que l'on pourrait appeler spectateur omniscient – sert, en effet, à la même finalité que l'exigence de la clarté de l'action : à l'augmentation de l'effet pathétique. Suivant le raisonnement de Diderot, cela signifie que si le spectateur est complètement instruit des événements qui se passent sur la scène, le moment pathétique en devient considérablement prolongé. Dans le cas de l'ignorance du spectateur, par exemple lors d'une scène de reconnaissance, son émotion est momentanée et passagère : ses larmes « ne coulent qu'au moment de la reconnaissance ». En revanche, celles du spectateur instruit « auraient coulé longtemps auparavant⁴⁰ » : de cette façon, l'expérience dramatique peut devenir plus intense.

Quant à la perspective de la représentation des passions au théâtre et à celle de leur effet sur le spectateur, les textes théoriques que Diderot consacre à l'art dramatique témoignent éloquentement de ce qu'elles ne sont que difficilement séparables. Effectivement, la réforme du théâtre qu'il envisage ne peut pas aller sans celle du spectateur. C'est à la lumière de ce principe général que nous avons essayé de démontrer la corrélation des éléments du réseau notionnel autour de l'expression des passions.

Notre point de départ était la théorie de la scène théâtrale conçue comme un tableau mouvant dans lequel le naturel et le vraisemblable entraient en opposition avec la fausseté du coup de théâtre traditionnel. Nous avons souligné la pertinence des termes d'inspiration picturale dans la théorie dramatique diderotienne dont l'expression « tableau sur la scène » est sans doute l'un des plus frappants. C'est encore l'analogie avec la peinture qui se manifeste dans le rôle des gestes énergiques et, en général, des moyens extra-verbaux de l'expression dramatique que Diderot préconise aux dépens du discours.

Certes, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le théâtre français connaît une mutation radicale – marquée, entre autres, par un fort mouvement de picturalisation – à laquelle Diderot, lui non plus, ne fait pas exception. Au lieu d'une

³⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁰ *Ibid.*

pièce se déroulant selon une progression narrative bien articulée, l'enchaînement des événements se dissout en une suite de tableaux qui, conformément au principe du moment prégnant, emprunté à la peinture, concentrent l'action dans un instant émotionnellement chargé. L'emprunt des principes à la théorie picturale ébranle, en effet, les fondements de l'esthétique théâtrale qui, au XVII^e siècle, était encore dominée par la narration dialoguée, basée sur la rhétorique classique.

A l'époque des Lumières, on assiste donc à un mouvement inverse à celui qui caractérisait le théâtre du siècle précédant en France, lorsque c'était la théorie dramatique qui servait de modèle, tant au niveau terminologique qu'au niveau conceptuel, à la réflexion picturale alors naissante.

Prévost passionné

La passion de l'amour dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*

Anikó KÖRÖS

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser la passion de l'amour dans le roman de l'abbé Prévost : *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728)¹. Se situant dans une époque de transition où les valeurs traditionnelles idéologiques et morales sont mises en question, le romancier dépeint les passions de la nature humaine avec une psychologie originale. Nous traiterons, dans un premier temps, du cadre idéal que Prévost conçoit vis-à-vis de la représentation des passions : les scènes de première rencontre contiennent les circonstances qui contribuent à la naissance du sentiment passionnel. Cette évaluation de la passion en tant qu'énergie positive prend sa source dans la théorie cartésienne des passions. L'importance de la conception de Descartes réside dans le fait qu'elle constitue une rupture avec les théories précédentes et déclenche un changement lent dans la philosophie morale française des Lumières. Dans un second temps, nous tenterons donc de mettre en évidence une tentative de conciliation de la passion et de la raison.

Le premier degré de la passion de l'amour : le coup de foudre classique

Dans l'univers romanesque, les scènes de première rencontre revêtent une double importance. D'une part, elles offrent l'occasion de représenter les comportements humains dans des situations concrètes et, d'autre part, elles constituent le nœud essentiel de l'intrigue où se succèdent les tournures romanesques.

La première rencontre s'insère dans un cadre quasi-rituel dont la forme est fixée par un code romanesque. Elle ne constitue pas seulement une unité mise à part, elle entre en corrélation avec d'autres éléments du roman en induisant une série de conséquences immédiates et lointaines. Dans les *Mémoires*, la scène de première rencontre des parents de l'homme de qualité a lieu presque en ouverture du premier livre. Ainsi, elle devient une scène-clé inaugurale et causale à la fois, ayant un pouvoir d'engendrement et d'enchaînement. Tout d'abord, elle donne naissance à l'émergence de la passion de l'amour qui déclenchera, par la suite, une série d'actions et d'aventures malheureuses. La scène de première vue de Renoncour et Selima sera l'exacte miroir de cette scène initiale en répétant et reprenant les circonstances et les traits caractéristiques de la première².

¹ Nous nous référons à l'édition établie et annotée par Jean Sgard : PRÉVOST D'EXILES, Antoine-François, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, Paris, Desjonquères, 1995.

² Pour exécuter une micro-analyse des scènes de première rencontre, nous nous appuyons sur l'ouvrage brillant de Jean Rousset. Voir ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1981.

Prenons à titre d'exemple la scène de première rencontre des parents du narrateur. Prévost choisit pour cadre de la rencontre un site hors du commun – la forêt – et un événement exceptionnel – la chasse. Cet environnement particulier donne une coloration solennelle et somptueuse à la rencontre elle-même. L'événement est imprévisible et préparé à la fois. Ce qui est imprévisible, c'est la soudaineté de l'effet que la rencontre produira sur les personnages. Mais d'un autre point de vue, elle se révèle inévitable dans la mesure où elle fait appel à l'explicable : « Le marquis fut un des premiers que le hasard conduisit vers la carrosse³. » Le mot *hasard* implique l'intervention d'une force surnaturelle, la participation des « secours célestes ». En outre, le caractère fatal de l'événement est marqué par des indices préparatoires à la rencontre : la fille se promène dans la forêt avec le dessein de faire la connaissance du chevalier. Ainsi, l'événement est déjà annoncé de manière sous-jacente.

La rencontre est pourtant imprévisible à cause de la surprise et de la soudaineté de l'événement : « Et si ses premiers regards lui firent une conquête de la fille du chevalier, il devint lui-même la sienne en un instant⁴. » L'adverbe du surgissement *en un instant* marque le coup de foudre et la rapidité de l'action inattendue. La soudaineté est accompagnée d'une simultanéité de l'échange des regards, auxquelles s'ajoute la réciprocité des sentiments de sympathie. Trois choses condensées en une seule phrase – soudaineté, simultanéité, réciprocité – témoignent des conditions idéales à la naissance immédiate de la passion : « Jamais passion ne fit de plus prompts progrès dans une âme⁵. » Les symptômes de cette passion amoureuse ne tardent pas à se manifester : tremblement, faiblesse, bouleversement, désordre, agitation et transport se traduisent par des mots emphatiques comme « il en avait frémi », « pressentiment », « excessivement touché » et « s'enflammer ». C'est par ce trouble que Prévost note la naissance de l'amour dans un cœur qui ne se connaît pas encore et qui « n'avait rien aimé sérieusement jusqu'alors⁶ ».

Cette confiance des personnages dans la singularité de l'expérience vient, vraisemblablement, de l'impression de la reconnaissance. Plusieurs séquences de la période d'avant-rencontre indiquent le thème de la reconnaissance platonicienne. Pour la fille, cette rencontre sera une sorte de *réminiscence* à l'image du chevalier qu'elle a créée d'après ce « qu'elle a appris de son mérite⁷ », même avant de le voir, avant de le connaître. Avoir « quelque inclination [...] et quelque désir de lui en inspirer pour elle⁸ » avant de pouvoir se rencontrer fait appel au surnaturel, au Destin. Ainsi, son projet d'aller dans la forêt sera justifié postérieurement par l'éprouvement de la sympathie et par le sentiment de trouver son semblable.

³ Dans les notes, nous signalons le titre par le sigle *MHQ* : PRÉVOST, *MHQ*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Il est important de noter que l'interaction dans cette situation se réduit à l'échange des regards entre les deux personnages, elle se limite à une communication muette. La conversation verbale, l'échange véritable sont exclus de cette scène de première rencontre. D'une part, à cause de la présence d'un tiers, la compagne de la fille, et, d'autre part, à cause du manque de parole de la part du chevalier qui montre, probablement, sa soumission aux puissances fatales de la passion. Grâce à cette expérience, rien ne sera comme avant, la rencontre marque à la fois une rupture et un commencement dans l'histoire. Elle inaugure une vie nouvelle et provoque une révolution dans le caractère. Le personnage subit une mutation définitive en prenant une autre allure : il devient « le plus passionné de tous les hommes⁹ ».

D'une manière analogue, la scène de première vue de Renoncour et Selima reproduit le même schéma et les mêmes traits constitutifs typiques que ceux de la scène d'ouverture du livre. Pourtant, elle montre une différence concernant la participation du narrateur dans l'action ; de cette intimité du narrateur avec l'expérience racontée résultera une description minutieuse et fidèle de la vie intérieure.

Prévost place l'événement significatif dans la fermeture du sérail : un site de volupté et de fête, un lieu de rassemblement. L'unique occasion de l'entrée de l'homme dans le sérail donne le degré maximum à la solennité. Quelques indications suggèrent à l'avance que l'action qui aura lieu sera particulière et inévitable :

Je me préparai sur-le-champ à cette première visite, en me mettant plus proprement qu'à l'ordinaire, et je pris mon théorbe¹⁰.

Dans cette scène, également, le topos de l'amour est introduit par la visualité :

... je levai les yeux. Je vis, dans Selima, une des plus charmantes personnes qui aient jamais été sur la terre¹¹.

Toute de suite s'établit une communication par l'œil, Selima répond avec son regard, ses yeux disent plus qu'on ne le pense : « Elle s'avança en me regardant¹². » Il est intéressant de remarquer que c'est Selima qui bouge et qui s'approche de celui qui est bloqué et paralysé par la stupeur. Il s'agit d'un psychodrame silencieux qui se lit sur le visage bouleversé ; les divers symptômes trahissent le trouble et le choc passionnel contre lesquels la victime est sans protection. Par l'effet du silence, la scène devient immobile, une longue contemplation extasiée, dénuée de toute action extérieure. Le romancier y montre l'abandon momentané des pouvoirs d'entreprise, la passivité inhérente au premier stade de l'émerveillement. Dans ce cas-là, également, l'échange véritable est pratiquement absent de la scène de première vue, il est différé au lendemain de la rencontre et ne s'effectuera que par l'écriture des

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

lettres. La conversation entre les deux personnages est retardée jusqu'à la déclaration d'amour, jusqu'au renforcement du sentiment.

La peinture vive de l'impression du coup de foudre ne manque pas à cette scène non plus :

Mais au premier coup d'œil, Selima avait fait dans mon coeur une impression qui n'en sera jamais effacée¹³.

Le mot *jamais* implique le caractère irrévocable et exceptionnel de l'événement. L'adverbe d'opposition *mais* annonce une rupture et signale un changement brutal dans la vie du narrateur. La rencontre est la naissance d'un nouveau sujet qui se découvre autre et qui se métamorphose : « Que je payai cher à l'amour l'insensibilité où j'avais vécu jusqu'alors !¹⁴ »

Il nous semble curieux que dans cette scène, il n'y est donné aucune description de la figure féminine : les indications vestimentaires y sont absentes aussi bien que la description du corps. La beauté parfaite de Selima n'a pas besoin de parure. Néanmoins, l'accent est mis sur le sentiment de l'affinité : « Cette puissante sympathie [...] se joignit tout d'un coup de la passion la plus vive et la plus tendre¹⁵. » Il se révèle que la sympathie est indispensable au surgissement de la passion, cette inclination mystérieuse évoque la notion de reconnaissance, mais aussi celle de prédestination. « A ce nom de Selima » suggère que le narrateur a déjà un portrait de la fille dans son imagination, et que cette rencontre lui donnera l'occasion de reconnaître son idéale. Rencontrer Selima est une révélation et une illumination pour le jeune marquis puisqu'il s'adresse à Dieu et ressent la fatalité de l'événement : « Il fallait suivre la trace de mon père¹⁶. »

De nouveau, c'est l'éloquence des yeux qui parle, l'échange visuel est provoqué par la force indiscrète du regard ébloui :

Mes yeux abandonnaient sans cesse la conduite de ma main, pour se tourner vers Selima. Elle jetait quelquefois les siens sur moi, et les baissait ensuite lorsqu'elle rencontrait les miens¹⁷.

C'est l'échange muet, le langage non-verbal du don et du retrait des regards, indices qui répondent à des indices ; le sens incertain de cette réponse induira par la suite le tourment et « l'inquiétude mortelle » de Renoncour.

En décomposant ces scènes en séquences minutieuses, nous avons vu que Prévost, en tant que metteur en scène, tient au code romanesque classique de la première rencontre. Ses scènes de première vue représentent le coup de foudre romanesque et sont placées sous l'énigme d'un Destin. Malgré le caractère momentané de l'événement, la rencontre gagne une profondeur temporelle grâce au

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷ *Ibid.*

thème de l'anamnèse platonicienne. Ce cadre platonisant assure en effet un fondement à l'approfondissement du sentiment, à un deuxième degré de la passion.

Le deuxième degré de la passion de l'amour : la théorie de Descartes et les passions prévostiennes

A la démonstration d'une deuxième étape de l'émotion passionnelle, nous nous proposons d'appliquer la théorie des passions de Descartes aux *Mémoires*. Le philosophe présente sa théorie sur les passions dans son traité intitulé *Les passions de l'âme* (1649). Il y essaie de donner une explication rationnelle des passions en tant que « physicien » plutôt qu'en tant que moraliste. Les 212 articles *Des passions de l'âme* se divisent en trois parties : dans la première, Descartes examine le rapport âme-corps et donne une définition de la *passion*. Dans la deuxième, il présente une classification et une hiérarchie des passions en se concentrant sur l'étude des passions simples. Dans la dernière partie, il traite du caractère composé des passions secondaires.

Descartes soutient l'idée de l'unité de l'âme et du corps même si, pour donner une définition aux passions, il prend pour point de départ de sa démarche la séparation des fonctions de l'âme et de celles du corps. Aux fonctions de l'âme, il attribue les pensées qui sont principalement de deux genres : les unes sont ses actions, les autres sont ses passions. Les actions sont toutes nos volontés, par contre, les passions sont les perceptions qui ont pour cause les objets. Ainsi, dans l'article 27, il donne la définition suivante à la passion :

Il me semble qu'on peut généralement les définir des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits¹⁸.

Pourtant, suivant cette logique, on peut se poser la question de savoir comment une perception rapportée à l'âme et sentie par elle peut à son tour, mobiliser le corps. Pour élucider ce problème, Descartes établit le rapport entre l'âme et le corps par l'intermédiaire de la glande pinéale qu'il localise dans la partie la plus intérieure du cerveau. C'est à ce point central du corps que les perceptions du monde extérieur arrivent à l'aide des *esprits animaux*, qui sont « un certain air ou vent très subtil¹⁹ ». De même, ce sont ces esprits qui véhiculent les volontés du cerveau vers les parties du corps.

Comment et surtout jusqu'à quel point la théorie cartésienne reste-elle en vigueur dans les *Mémoires*²⁰ ? Pour Prévost, les passions relèvent du corps ; elles traduisent une énergie qu'il nomme tantôt « mouvement », tantôt « désir » et cette

¹⁸ DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1988, Art. 27, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, Art. 7, p. 159.

²⁰ Du point de vue de l'influence cartésienne, c'est Jean Sgard qui étudie l'œuvre de Prévost, mais son analyse ne concerne pas les *Mémoires*. Voir SGARD, Jean, *Labyrinthes de la mémoire*, Paris, P.U.F., 1986, p. 141-178.

force obéit à la seule sollicitation des impressions. Le cœur est une machine désirante. Prévost insiste, comme Descartes, sur la distinction entre le cœur et l'esprit, le corps et l'âme. Les passions ne fournissent qu'une énergie première et physique que seul l'assentiment de la raison peut remplir de sens. L'article « Passion » du *Manuel lexique* du romancier résume cette idée :

PASSION : Mouvement intérieur qui nous porte à quelque chose. Les *passions* ne sont pas des vices en elles-mêmes. C'est leur objet qui leur fait prendre la qualité de vices ou de vertus²¹.

Cela implique qu'il y a toujours un libre choix dans la réaction aux passions. Descartes, lui aussi, fait appel à la raison dans le cas des passions :

Ce que je nomme ses propres armes, sont des jugements fermes et déterminés touchant la connaissance du bien et du mal, suivant lesquels elle a résolu de conduire les actions de sa vie²².

Pour analyser le roman de ce point de vue, prenons, tout d'abord, la scène de première rencontre des parents de l'homme de qualité. Les jeunes se rencontrent par hasard dans la forêt : « Si ses premiers regards lui firent une conquête de la fille du chevalier, il devint lui-même la sienne en un instant²³. » D'abord, le jeune homme obéit à une passion primitive, la concupiscence à l'égard des femmes. Le schéma y est typiquement cartésien : cette passion primitive dérive d'une impression forte, d'une sorte de surprise des sens. L'impression immédiate atteint le cerveau et une rapide circulation des esprits suscite mille sentiments de plaisir dans le cœur : « Jamais passion ne fit de plus prompts progrès dans une âme²⁴. » Mais cet éclatement d'émotions s'est passé en dehors de la conscience du héros. Selon Descartes, ces premiers mouvements, par faute de surprise, sont si rapides, qu'on ne peut pas y résister :

J'avoue [...] que l'âme n'y contribue en aucune façon, qu'il n'y a point de sagesse humaine capable de leur résister lorsqu'on n'y est pas préparé²⁵.

Pourtant, après le coup de foudre, le jeune chevalier émet un jugement sur la franchise de ses sentiments : « il n'avait rien aimé sérieusement jusqu'alors²⁶. » Pour cette raison, nous pouvons dire que, dans ce cas-là, au dessus de la concupiscence primitive, s'élève une autre passion. Cette passion extraordinaire se base, désormais, sur un choix amoureux, une réflexion et une volonté. Dans ces passions réfléchies et justifiées par le raisonnement, il n'y a rien de dépréciatif.

²¹ PRÉVOST cité par SGARD, *Op. cit.*, p. 143.

²² DESCARTES, *Op. cit.*, Art. 48, p. 185.

²³ PRÉVOST, *MHQ*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ DESCARTES, *Op. cit.*, Art. 211, p. 277.

²⁶ PRÉVOST, *MHQ*, p. 30.

Pourtant, Prévost nous en montre de nombreux contre-exemples dans lesquels cet optimisme de clairvoyance se détruit : au fur et à mesure que la force du plaisir s'étend, le pouvoir de la raison s'affaiblit. Cette inexistence de la volonté devant l'emprise du plaisir présent apparaît, fondamentalement, au cours des scènes de première rencontre. Le chevalier est ébranlé dans sa première décision :

... il en avait frémi comme par un pressentiment secret des peines que l'amour allait lui causer. Mais toutes ces réflexions furent trop faibles contre le penchant de son cœur. Il ne trouva, dans toute la soirée, que de nouvelles raisons de s'enflammer davantage²⁷.

Ainsi, bien qu'il soit vrai que la raison participe au choix passionnel, cette décision est pourtant celle d'une raison compromise et obscurcie par les passions. De plus, le chevalier, malgré la fureur et l'interdiction paternelles, choisit de vivre pour une seule passion tout en prenant conscience du risque encouru : « Le respect qu'il avait pour son père l'arrêta quelques moments ; mais sa passion était trop forte pour céder²⁸. »

Ainsi, Prévost laisse le terrain au cercle vicieux des passions : ce sentiment passionnel sera la cause de toute une série d'aventures et d'événements malheureux. Sans passion, il n'y aurait pas la prompte fuite et l'exil lointain du couple amoureux. D'une manière analogue, la fureur immédiate du père du chevalier déclenche d'abord un projet de mariage d'intérêt pour la fille, ensuite, l'acte d'exhérédation concernant son fils, et finalement, son propre remariage avec une femme malveillante.

Un deuxième exemple tiré du roman peut également nous servir à illustrer le mécanisme passionnel : l'analyse de la première rencontre de Renoncour et de Selima montre les mêmes étapes d'altération de la dominance de la passion et de la raison.

Selima avait fait dans mon cœur une impression qui n'en sera jamais effacée. Cette puissante sympathie [...] se joignit tout d'un coup à la passion la plus vive et la plus tendre²⁹.

L'objet extérieur touche les sens du corps, de cette perception visuelle transférée dans l'âme résultera la passion en un instant. Le héros estime toute de suite que la passion primitive de la concupiscence est dépassée, désormais, il s'agit d'une passion extraordinaire : « Que je payai cher à l'amour l'insensibilité où j'avais vécu jusqu'alors³⁰ ! » Le narrateur est malgré tout en quelque sorte conscient du caractère malfaisant de la passion, même si un mauvais exemple ne peut l'empêcher de s'y abandonner :

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ *Ibid.*, p. 143.

³⁰ *Ibid.*

Il était donné à ma famille d'aimer comme les autres hommes adorent, c'est-à-dire sans borne et sans mesure. Je sentis que mon heure est venue, et qu'il fallait suivre la trace de mon père³¹.

Ainsi, Renoncour tend à fuir la responsabilité de sa décision en faisant appel aux forces impérieuses du Destin, voire à une sorte de fatalité sociale qui lierait le père et le fils.

Il serait intéressant d'examiner avec plus d'attention le moment où coïncident les arguments de la raison et ceux du cœur. Après le premier emportement du héros par une passion primitive, une série de réflexion suit. Si les personnages de Prévost acceptaient l'issue de ce raisonnement, ils ne se précipiteraient pas volontairement dans l'aveuglement des passions. Mais cette oscillation rapide entre cœur et raison fait qu'il se produit une sorte de vide dans la conscience agitée³². Il ne reste qu'une nouvelle passion, que l'espérance y prenne sa place et s'insère dans l'abîme du déchirement intérieur. C'est probablement la raison qui explique le fait que Prévost range l'espérance parmi les passions simples de l'homme : « Otez-leur l'amour et la haine, le plaisir et la douleur, l'espérance et la crainte, ils ne se sentent plus rien³³. »

Descartes, en revanche, attribue un rôle plus important à l'admiration qu'à l'espérance. Il la place même en tête de la hiérarchie des passions primitives : « Il n'y en a que six qui soient telles, à savoir l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse³⁴. » En effet, Descartes considère l'admiration comme un prélude ou un stade préparatoire au jugement. Du point de vue de l'estimation, elle est neutre, la passion de l'admiration ne contient aucun jugement moral concernant son objet. Ainsi, cette clarté de conscience assure un fondement solide aux arguments de la raison.

En revanche, les héros prévostiens sont trop « sensibles » et « tendres » pour rester indifférents à la première impression. Le surgissement de la passion est soudain, il n'y a pas de place pour une contemplation calme : « Je levai les yeux. Je vis, dans Selima, une des plus charmantes personnes qui aient jamais été sur terre³⁵. » L'admiration se mêle déjà à l'appréciation. Par conséquent, le raisonnement sera aussi compromis et défaillant. Prévost en dévalue l'importance.

A travers ces scènes de rencontre, nous avons éclairé les ressemblances et les divergences que les passions chez Prévost présentent avec la théorie de Descartes : le schéma mécanique du surgissement de la passion est donc typiquement cartésien dans les *Mémoires*. Prévost, comme Descartes, considère nécessaire l'intervention de la raison pour donner un fondement à la passion. Les deux auteurs établissent une typologie semblable des passions simples, à l'exception de la différence des passions de l'admiration et de l'espérance. Or le point essentiel de la théorie cartésienne des

³¹ *Ibid.*

³² SGARD, *Op. cit.*, p. 171.

³³ PRÉVOST, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Garnier, 1969, p. 78.

³⁴ DESCARTES, *Op. cit.*, Art. 69, p. 196.

³⁵ PRÉVOST, *MHQ*, p. 143.

passions échoue puisque, malgré la participation de la raison au choix amoureux, la persistance de la volonté n'est pas assez forte pour lutter contre les passions. Par conséquent, la nouvelle passion de l'espérance donne libre cours au tourbillon des sentiments. Les héros restent prisonniers de leur imagination et de leurs passions. Il s'agit de l'humiliation de la raison³⁶, l'empire souverain du plaisir. C'est probablement cette obscurité de la raison qui donne à penser que la vérité, pour Prévost, ne réside pas dans le *cogito* mais qu'elle est transférée vers Dieu. Ainsi, l'assentiment de la volonté à la passion assure la légitimité de l'amour, alors que l'harmonie rêvée de la passion et de la raison se dissout dans l'univers romanesque de Prévost.

³⁶ *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux témoigne d'une conception apparentée à celle du Prévost.

Les premiers voyages en bateau à vapeur sur le Danube hongrois

Géza SZÁSZ

La lecture des récits de voyage et l'étude de l'évolution du genre même depuis le XVI^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e amènent le chercheur qui réfléchit sur les éléments de cette preuve du voyage qu'est le récit à formuler un certain nombre de remarques « théoriques »¹.

Tout d'abord, le voyage, fait social, et le récit de voyage, fait littéraire, dépendent du double contexte de la personnalité du voyageur et du parcours « physique » ou « géographique » réalisé. D'une part, dans l'état actuel de la recherche, nul ne pourra contester l'importance de l'appartenance sociale du voyageur, de ses préjugés positifs ou négatifs, de son niveau d'éducation ou de ses lectures antérieures. D'autre part, le parcours, l'espace traversé laisse aussi son empreinte dans le récit. Celui-ci s'ordonne obligatoirement en fonction de l'itinéraire suivi (prévu ou tracé au hasard) alors que la fréquence des haltes (arrivées et départs) donne son rythme². Or ces haltes sont toujours imposées par le moyen de transport utilisé par le voyageur. Dans la première moitié du XIX^e siècle, objet de notre analyse, ce moyen peut être bien divers, de la chaise de poste, en passant par le bateau à vapeur, jusqu'au chemin de fer, invention toute récente.

Les haltes signifient non seulement le repos, mais aussi autant d'occasions de voir de plus près, de visiter (par exemple des monuments) ou de rencontrer les hommes qui habitent l'espace traversé. Le voyage effectué entre deux haltes offre une bonne possibilité de regarder l'ensemble du paysage naturel ou bâti, ou encore de faire connaissance avec d'autres voyageurs. En même temps, la nature du moyen de transport détermine le type et la fréquence des haltes et les modalités des rencontres. On pourra donc dire qu'elle influence directement les « choses vues », donc une des sources primaires de la représentation d'un pays offerte par les récits de voyage. Pour cette raison, nous avons trouvé utile d'analyser quelques voyages effectués en Hongrie pendant les années 1830 et 1840 grâce à un moyen de transport

¹ Pour l'histoire des récits de voyages « modernes » (surtout pour ceux du XVIII^e siècle), voir par ex. BOURGUET, Marie-Noëlle, « Voyages et voyageurs », in DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 1092-1095 ; RONDAUT, Jean, « Récit de voyage », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis – Albin Michel, 1997, p. 587-598 ; WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1996. De nombreux aspects des voyages du XVI^e siècle et de la genèse du récit de voyage moderne sont étudiés dans MARGOLIN, Jean-Claude – CEARD, Jean (dir.), *Voyager à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987. Quant au XVII^e siècle, nous renvoyons le lecteur à la synthèse classique d'ATKINSON, Geoffrey, *Les Relations de voyages du XVII^e siècle et l'évolution des idées. Contribution à l'étude de la formation de l'esprit du XVIII^e siècle*, New York, Burt Franklin, 1971. Les voyages de la première moitié du XIX^e siècle sont présentés d'une manière intéressante par CLAUDON, Francis, *Le Voyage romantique*, Paris, P. Lebaud, 1986.

² Cf. BOURGUET, *Op. cit.*

caractéristique du XIX^e siècle, le bateau à vapeur, et de démontrer le rôle de ce moyen de transport dans la représentation d'un pays lequel sera dans notre cas la Hongrie.

D'après un constat assez triste des chercheurs hongrois, les voyageurs français paraissaient « oublier » la Hongrie à partir du début du XVIII^e siècle³. Ce phénomène « d'oubli » (qu'on doit tout de même relativiser) était principalement dû à la propagande hungarophobe de la cour viennoise (classant la Hongrie parmi les « pays à risques ») et au manque d'intérêt pour l'Europe centrale dans une époque où la mode de voyager dominante était le *Grand Tour* européen (c'est-à-dire occidental). Les bibliographies nous fournissent les preuves de cette indifférence générale : tout au long du XVIII^e siècle (entre 1711, date de la paix de Szatmár qui met fin à la guerre d'indépendance de Rákóczi et 1815, date de la fin des guerres napoléoniennes) un seul récit de voyage en Hongrie original a été publié en France du vivant de son auteur⁴.

La redécouverte de la Hongrie et la reprise des voyages se firent assez lentement au début du XIX^e siècle. Le savant minéralogiste François-Sulpice Beudant a eu beau venir en Hongrie peu après la Restauration⁵, on devait encore attendre de longues années avant que son exploit ne soit répété.

Le véritable démarrage des voyages en Hongrie (et, avec cela, de la publication des récits) a eu lieu au cours des années 1830. Au cours des deux décennies qui ont précédé le « printemps des peuples » (les révolutions de 1848), plus de voyages ont été effectués en Hongrie et plus de récits ont été publiés que tout au long du XVIII^e siècle⁶. Outre les facteurs politiques (telles les conséquences de la Révolution de Juillet de 1830)⁷, le changement des conditions matérielles du voyage

³ Voir par ex. BIRKÁS, Géza, *Francia utazók Magyarországon* (Voyageurs français en Hongrie), Szeged, Univ. Szegediensis, 1948, p. 72-78.

⁴ C'était le livre du comte de Salaberry qui, après son émigration en 1791, a fait un « Tour d'Orient ». Cf. SALABERRY (comte de), *Voyage à Constantinople, en Italie et aux Iles de l'Archipel par l'Allemagne et la Hongrie*, Paris, Maradan, An VII [1799]. La liste des publications françaises du XVIII^e siècle sur la Hongrie est donnée par HANUS, Erzsébet – TOULOUZE, Henri, *Bibliographie de la Hongrie en langue française*, Budapest–Paris–Szeged, Institut Hongrois–Bibliothèque Nationale Széchenyi, 2002, p. 59-76.

⁵ BEUDANT, François-Sulpice, *Voyage minéralogique et géologique en Hongrie pendant l'année 1818*, 4 vol., Paris, Verdière, 1822.

⁶ Sur l'histoire des voyages de Français en Hongrie à l'époque romantique, voir par ex. HOREL, Catherine, « De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818-1910) », in *Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours. Textes réunis par Marie Payet et Ferenc Tóth*, Szombathely, Département de Français de l'Ecole Supérieure Dániel Berzsenyi, 2001, p. 97-117 ; KÓPECZI, Béla, « Les voyageurs français en Hongrie à l'Ere des Réformes » in : ROHR, Jean – VÍGH, Árpád (dir.), *L'image de la Hongrie en France 2 : Guides et récits de voyage*, Paris, Institut Hongrois, 1996, p. 27-36 ; KÖVÉR, Lajos, « La Hongrie de l'ère des réformes (1825-1848) dans les relations de voyage françaises contemporaines », *Etudes sur la région méditerranéenne V*, Szeged, 1992, p. 157-164 ; TRONCHON, Henri, « Les débuts de la littérature hongroise en France », *Revue des Etudes Hongroises et Finno-Ougriennes*, 1925/3-4, p. 165-221.

⁷ Après la Révolution de Juillet, plusieurs personnages, « compromis » sous la Restauration, ont quitté la France, à l'image du baron d'Haussez, dernier ministre de la Marine de Charles X ou le maréchal Marmont, commandant de la garnison de Paris en juillet 1830. Cette « vague d'émigration » (notamment 116

a joué un rôle fondamental. Avec la mise en service de nouveaux moyens de transport, le voyage est devenu plus facile, plus agréable et plus rapide, et cette commodité, qui allait de pair avec les débuts du « tourisme », a incité beaucoup de gens à partir⁸. Parmi les nouveaux moyens de transport, le bateau à vapeur s'est acquis une importance primordiale. Ceci s'avérait notamment dans le cas de la Hongrie, traversée (ou coupée en deux) par le plus important fleuve international du continent européen, le Danube. Si l'on regarde de près les voyages effectués durant la période en question, on voit qu'à l'exception du maréchal Marmont, duc de Raguse, qui a voyagé en Hongrie en 1831 et en 1834, tous les auteurs d'importants récits de voyage ont choisi la voie fluviale, ce qui équivalait à un voyage en bateau à vapeur (au moins pendant une certaine partie du parcours)⁹.

La navigation à vapeur sur le Danube hongrois, c'est à dire entre Vienne, capitale de l'Empire d'Autriche, et Semlin–Belgrade, sur la frontière serbe, a été mise en service au début des années 1830, à l'initiative du comte István Széchenyi¹⁰.

Quant aux voyageurs occidentaux, les pionniers furent, comme toujours, les Anglais. Michael (ou Michel) J. Quin fut le premier voyageur connu à avoir choisi le bateau à vapeur pour un voyage sur le Danube hongrois¹¹. Son exemple fut bientôt suivi par des voyageurs français ou liés à la France. Nous voudrions analyser les récits de trois d'entre eux : le comte Démidoff, Edouard Thouvenel et Xavier Marmier¹².

Le comte Anatole Démidoff, aristocrate russe installé en Europe occidentale, a équipé une expédition « scientifique » en 1837. Son but aurait été l'exploration de la Russie méridionale pour le compte du tsar¹³ (le littoral de la Mer noire appartenait à l'Empire russe depuis la fin du XVIII^e siècle et promettait de grandes richesses naturelles). Une fois arrivée à Vienne, l'équipe a choisi la

vers les pays sous domination autrichienne) était à l'origine de récits de voyage importants aussi. Voir par ex. HAUSSEZ, Charles Lemercier de Longpré, baron d', *Alpes et Danube, ou Voyage en Suisse, Styrie, Hongrie et Transylvanie, par le baron d'Haussez, pour faire suite au « Voyage d'un exilé »*, 2 vol., Paris, A. Dupont, 1837 ; RAGUSE, duc de [le maréchal Marmont], *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte*, 4 vols., Paris, Ladvocat, 1837.

⁸ Sur ce phénomène, voir par ex. GERBOD, Paul, « Parisiens et Parisiennes hors de France au milieu du XIX^e siècle (1846-1860) », *Revue Historique* 604 (oct.-déc. 1997), p. 287-295.

⁹ Voir les études citées dans la note 6.

¹⁰ Voir à ce sujet par ex. KÖVÉR, *Op. cit.*, p. 162.

¹¹ QUIN, Michel J., *Voyage sur le Danube de Pesth à Roustcouk par navire à vapeur, et notices de la Hongrie. Trad. de l'anglais par Eyriès*, 2 vol., Paris, A. Bertrand, 1836.

¹² DEMIDOFF, Anatole de, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837*, Paris, E. Bourdin et cie., 1840 ; THOUVENEL, Edouard, *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris, A. Bertrand, 1840 ; MARMIER, Xavier, *Du Rhin au Nil. Tyrol, Hongrie, provinces danubiennes, Syrie, Palestine, Egypte. Souvenirs de voyages par...* 2 vol., Paris, A. Bertrand, s.d. [1846].

¹³ Voir la *Dédicace* au tsar Nicolas I^{er}. DEMIDOFF, *Op. cit.*, p. I-VIII. Sur le voyage de Démidoff, voir par ex. TRONCHON, *Op. cit.*, p. 191-192.

traversée de la Hongrie et des principautés roumaines pour atteindre son but¹⁴. Un itinéraire s'imposait : le Danube et, plus tard, le Bas-Danube. Toutefois, tous les membres de cette équipe n'ont pas fait le même choix ; le comte lui-même s'est séparé de son équipe pour voyager entre Vienne et Pest-Buda en chaise de poste alors que ses compagnons sont descendus en bateau jusqu'aux villes jumelles¹⁵.

La véritable aventure a commencé au départ de Pest où l'ensemble de l'expédition est montée à bord d'un bateau à vapeur, le *François I^{er}*. La descente du Danube impressionna l'auteur du récit de voyage à plus d'un titre. Celle-ci l'amenait à sa première tentative de donner une description du paysage naturel, remarqué surtout en raison de sa monotonie. Les habitations humaines et leurs occupants ne semblaient guère modifier l'aspect primitif de la représentation :

- Au bout d'une heure, l'une et l'autre ville [Buda et Pest] avaient disparu, et le Danube n'avait plus pour rivage que ses éternelles et pâles prairies. Le fleuve était sorti de son lit et s'était répandu au loin, inondant les villages et les métairies, dont les misérables habitants sont autant de sauvages amphibies. Des troupeaux de bœufs blancs et parfois des buffles, de longues files de cormorans effarouchés par le bruit du navire, tel était le seul spectacle qui pût nous distraire dans cette traversée¹⁶.

Les étapes du voyage sont rapportées exactement dans le texte. Cela aide le chercheur non seulement à retracer l'itinéraire des voyageurs, mais aussi à connaître les points de contact entre l'étranger et les réalités hongroises. On revoit ici la fonction des haltes à donner le rythme du trajet. De plus, le voyageur est obligé de fournir des informations sur ces lieux ; ceux-ci deviennent donc autant de points de repère pour le lecteur étranger lors de sa découverte de la Hongrie. Ce phénomène se manifeste clairement dans le résumé de la halte effectuée à Tolna, petite ville entre Buda et Mohács, sur la rive droite du Danube :

Notre route se déploie, toujours insignifiante, à travers les champs inondés ; à Tolna, nous débarquons quelques voyageurs. Tolna est peuplée d'Allemands ; ravagée de fond en comble, à l'époque de la retraite des Turcs, cette petite ville a vu s'élever sur ses ruines une bourgade où des colons sont venus implanter leur patiente agriculture. L'exploitation de la vigne et du tabac, circonscrite dans un rayon peu étendu, fait vivre cette colonie¹⁷.

Pendant la descente, la principale escale s'est faite à Mohács où le bateau est arrivé après une journée de navigation. Cet événement sert de prétexte à l'auteur pour méditer sur le présent et l'avenir (prometteur) de la navigation à vapeur sur le Danube. Selon lui, les défauts qu'il avait pu remarquer étaient encore dus au manque d'expérience d'un équipage cosmopolite. Le moyen de transport devient aussi un des objets du récit :

¹⁴ *Ibid.*, p. 41-44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44-49 (voyage du comte de Vienne à Pest) ; p. 50-78 (voyage en bateau du reste de l'équipage).

¹⁶ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

La première journée du François I^{er} finit à Mohacs. Ce navire, novice encore, a besoin de toute l'aide que lui prête le courant du Danube pour arriver à sa station du soir ; car ses machines, chauffées avec une irrégularité pleine d'inexpérience, ne fonctionnent qu'avec lenteur. De son côté, l'équipage, composé d'hommes de toutes sortes de nations, obéit nonchalamment au capitaine, dont les ordres ne peuvent se transmettre à cette Babel flottante qu'au moyen de trois ou quatre idiomes différents. Quant au bâtiment même, on voit que ses constructeurs ne se sont pas piqués d'imiter les paquebots si commodément somptueux des autres nations ...

Au reste, lorsque cette importante ligne de communication de Vienne à Constantinople par les bateaux à vapeur sera plus généralement suivie, le transport des voyageurs deviendra pour les compagnies exploitantes un objet de soins et de recherches... Plus tard, l'administrateur devra porter sa sollicitude sur la composition des équipages, et sur le confort que les voyageurs sont en droit d'exiger. C'est là une des conditions nécessaires du maintien du service¹⁸.

La sortie en ville des voyageurs instrumentalise Mohács dans le récit ; outre une description de l'aspect physique de la ville même, l'histoire de la Hongrie (notamment le souvenir de la défaite subie en 1526 face aux Turcs de Soliman le Magnifique) y est rappelée :

Nous entrâmes dans la ville, où l'obscurité croissante ne put nous empêcher de faire quelques pas. Nous trouvâmes les rues spacieuses et régulières, mais toutes remplies d'un fumier humide et infect, sur lequel de mauvaises maisons étaient bâties ; les édifices publics étaient généralement en harmonie avec tout le reste de la ville.

Plus importante par ses souvenirs que par sa population actuelle et son influence, Mohacs a vu deux fois dans ses plaines la monarchie hongroise aux prises avec l'invasion des Turcs. En 1526, Louis II, ce jeune roi d'une si belle espérance, perdit la vie dans une célèbre et sanglante bataille où l'élite de la noblesse tomba fièrement à ses côtés ; et, de ce jour, la Hongrie subit un joug longtemps pesant. Mais aussi, lorsqu'en 1687 les Turcs se retirèrent, et de défaites en défaites, descendirent le Danube jusqu'à Belgrade, Mohacs vit luire une belle journée de représailles ...¹⁹

Mohács conservera aussi cette fonction « historique » chez les voyageurs ultérieurs. Parmi eux, on citera d'abord Edouard Thouvenel. Ce futur ministre des Affaires étrangères de Napoléon III est venu encore jeune en Hongrie, en 1838²⁰, donc un an après le passage du comte Démidoff et de ses compagnons. Son but était de faire un voyage d'initiation en Europe centrale, notamment en Hongrie et dans les principautés roumaines. Il effectue déjà l'ensemble du voyage en Hongrie en bateau à vapeur. Ce fait ne sera pas sans influence sur sa vision et sa représentation du pays.

Tout d'abord, la perception des villes hongroises change entièrement. Haltes obligées d'un parcours en bateau à vapeur (pour des raisons techniques et commerciales), elles acquièrent une nouvelle importance. Elles tendent à devenir le

¹⁸ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

²⁰ Sur le voyage de Thouvenel dans la recherche hongroise, voir KÓPECZI, *Op. cit.*, p. 31-32 ; BIRKÁS, *Op. cit.* p. 122-125. Voir également TRONCHON, *Op. cit.*, p. 192.

thème exclusif du récit (le voyageur ne voit pas en effet d'autre types d'habitations) ; chaque sujet (société, économie, mœurs, etc.) devra être évoqué désormais dans le cadre de la description des villes. En même temps, elles se dotent toutes d'une fonction et d'un discours spécifiques. Presbourg (en hongrois *Pozsony*, aujourd'hui *Bratislava*, capitale de la Slovaquie), lieu du couronnement des rois Habsbourg et siège de la diète hongroise, fournit l'occasion de présenter le système politique et le déroulement des débats parlementaires²¹. Komorn (*Komárom*), connue en Europe pour sa forteresse, sera considérée sous son aspect militaire²² alors que Gran (*Esztergom*), siège de l'archevêque primat de la Hongrie, recevra une fonction purement ecclésiastique²³. La présentation des villes jumelles de Buda et Pest amène l'auteur à traiter des questions économiques et sociales aussi bien que des mœurs des Hongrois dans un chapitre à part²⁴.

Cependant une description sommaire du paysage géographique (vu du bateau à vapeur) vient accentuer une image de la Hongrie plus pittoresque que réelle, comme celle déjà évoquée par le texte de Démidoff : « De Vissegrade à Pesth, les scènes du paysage sont variées et pittoresques, et le Danube acquiert un majestueux développement²⁵. »

Au milieu de son récit, Thouvenel place un véritable essai historique sur la navigation à vapeur sur le Danube et va jusqu'à publier les horaires des navires aussi bien que leur puissance réelle (en chevaux)²⁶ ! Outre cela, on y trouve une réflexion du même type que celle du comte Démidoff :

Tous les mois, les jours de départ des différentes stations sont fixés à Vienne. Je ne puis reprocher qu'une seule inexactitude aux agents de la compagnie ; le *Ferdinand* nous a fait attendre vingt-quatre heures à Galatz. Ce paquebot, en outre, est si mal construit, qu'il est à désirer qu'on se décide à le remplacer. Quant au nom de la *Bella*, donné à la barque qui fait le trajet de Drenkova à Orsova, c'est une mauvaise épigramme.

Les bateaux du Danube sont beaux, mais dans leur aménagement on a trop sacrifié les voyageurs aux marchandises. Le pont est encombré, et les ballots envahissent trop souvent les premières places. On pourrait aussi mettre plus d'activité dans le service et réduire facilement à dix les treize jours employés pour le trajet de Vienne à Constantinople. Malgré ces reproches mérités, il faut le reconnaître, l'entreprise, toujours surveillée par M. de Szécéhényi [sic], marche bien, et son succès n'est plus douteux ; le commerce de la Hongrie est en plein progrès, et c'était là le but qu'on voulait atteindre²⁷.

²¹ THOUVENEL, *Op. cit.*, p. 3-8.

²² *Ibid.*, p. 9-10.

²³ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁴ *Ibid.*, p. 17-46.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 34-35. Le tableau est reproduit par KÖVÉR, *Op. cit.*, p. 163.

²⁷ THOUVENEL, *Op. cit.*, p. 35-36.

Le départ de Pest et la lente descente du fleuve donneront aussi lieu à des réflexions de même nature que celle que l'on retrouve chez le voyageur précédent. Apparaît alors le paysage naturel vu du bateau et observé à la vitesse (ou la lenteur) de la vapeur. Thouvenel ne manque pas de remarquer l'aspect « arriéré » du pays :

Les rives du Danube offrent peu d'intérêt jusqu'à Mohacz. Aucun village n'égaye ces vastes prairies qui avaient séduit les compagnons d'Arpad, et où se heurtèrent si souvent les Hongrois et les Turcs. Les paysans, exposés sans cesse aux ravages de la guerre, avaient senti le besoin de se réunir en masse et de s'enfoncer dans l'intérieur des terres ; on ne trouve donc pas en Hongrie, un seul de ces jolis hameaux si communs en Allemagne ; les villages y ont été fondés dans des jours funestes ; ils sont peuplés, mais misérables. Le Danube, en outre, est un voisin dangereux. Les bancs de sable, et ces îles si vertes et si pittoresques qui encombrant son lit, nuisent à l'écoulement des eaux, et sont souvent cause, à la fin de l'hiver, d'une inondation favorable au sol, mais cruelle pour les habitations. Il n'y a, sur la côte, que quelques pauvres huttes de pêcheurs²⁸.

Mohács aura aussi, sans surprise, une fonction historique chez Thouvenel. Cependant, cette halte fait parler Thouvenel plus longtemps que le comte Démidoff. Outre l'évocation du souvenir de la défaite, il raconte des détails en allant jusqu'à l'anecdote historique²⁹.

Xavier Marmier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève, littérateur germaniste et orientaliste reconnu, a sans doute été le dernier voyageur illustre à venir en Hongrie avant la révolution de mars 1848³⁰. Il voyagea en 1846. Comme il se dirigeait vers le Proche-Orient, la Hongrie a constitué seulement un des espaces fragmentaires de son récit. Son parcours se fait à l'identique de celui d'Edouard Thouvenel ; cependant, c'est dans son récit que l'itinéraire Vienne-Pozsony-Komárom-Esztergom-Pest-Mohács se trace le plus clairement³¹.

Son passage à Mohács lui fit utiliser presque les mêmes mots que ceux de ses prédécesseurs. On voit ici combien l'image d'un lieu pouvait être fixée « pour toujours » par les récits de voyage successifs (et surtout par le fait que leurs auteurs se lisaient toujours) :

Mohacz ... dont le nom seul fait frémir encore les cœurs hongrois. La plaine fatale qui l'avoisine est maintenant couverte d'arbres à fruits ... C'est là qu'en l'année 1526

²⁸ *Ibid.*, p. 104-105.

²⁹ Il s'agit de l'apparition du diable, qui, outragé par le refus de Louis II roi de Hongrie (1516-1526) de le recevoir, aurait prédit (ou provoqué) la défaite des Hongrois. *Ibid.*, p. 106-107.

³⁰ Sur le voyage de Marmier dans la recherche hongroise, voir KÖPECZI, *Op. cit.*, p. 34-35 ; BIRKÁS, *Op. cit.* p. 125-126 ; SÖTÉR, István, *Magyar-francia kapcsolatok* (Relations franco-hongroises), Budapest, Teleki Intézet, 1946, p. 144. Voir également TRONCHON, *Op. cit.*, p. 200-203. Sur la vie de Marmier et son importance dans la vie littéraire sous la Monarchie de Juillet, voir par ex. MONCHOUX, André, « Un romantique français ami de l'Allemagne : Xavier Marmier », in *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean Marie Carré* (ouvrage collectif), Paris, M. Didier, 1964, p. 85-87.

³¹ Cf. MARMIER, *Op. cit.*, t. I, p. 99-217.

l'armée hongroise fut anéantie par Soliman ; sept prélats, cinquante nobles, vingt mille soldats restèrent sur le champ de bataille.

Louis II, qui avait voulu lui-même engager le combat, pauvre enfant qui à vingt ans portait déjà sur son front les signes de la vieillesse, pauvre roi qui, dans cette lutte désespérée, cherchait peut-être un dernier remède aux dissensions qui agitaient ses États ... Nulle bataille n'a eu, dans les temps modernes, des suites pareilles à celle de Mohacz. De ce jour-là date l'entrée des Turcs en Hongrie, leurs ravages dans le pays et cette domination que, pendant un siècle et demi, rien ne put ébranler ... Le soir, le bateau à vapeur stationne assez longtemps devant Mohacz pour qu'on puisse visiter ce sol mémorable³².

Chez Marmier, les haltes imposées au bateau à vapeur sortent même du récit ; elles ordonnent non seulement son déroulement intérieur, mais aussi deviennent autant de guides pour le lecteur. Cela se voit aussi dans la division du texte : à quelques exceptions près, les chapitres du livre de Marmier signalent déjà dans leurs titres qu'il s'agira de la description d'une ville (halte) ou d'étape entre deux villes. Ce phénomène (aussi bien que le recours de Marmier aux récits des voyageurs précédents) peut renforcer chez le lecteur le sentiment selon lequel le seul véritable chemin pour traverser la Hongrie est le Danube et le seul moyen de transport à y parvenir est le bateau à vapeur. Un autre fait suggère aussi la pertinence de ce constat : alors que le maréchal Marmont traversait les villes et les villages de la Grande Plaine sans grand étonnement, ne croyant pas faire là quelque chose d'exceptionnel, Xavier Marmier se sent déjà obligé de consacrer un chapitre à part au résumé d'une excursion qu'il a faite à la campagne³³. Il signale ainsi avoir quitté l'itinéraire « obligé ».

On a déjà plusieurs fois souligné l'importance de la ville en tant que halte pendant le voyage en bateau à vapeur. Ce type de voyage a ainsi profondément transformé la perception de la ville. L'arrivée en bateau à vapeur rend possible une rencontre « de bas en haut » avec le panorama de la ville, et les quais en deviennent les véritables portes. Par conséquent, la présentation de certaines villes de Hongrie change. Les villes semblent plutôt profiter de ce changement. Tel est par exemple le cas d'Esztergom, dont la nouvelle basilique était en construction durant toute la période étudiée. En effet, les voyageurs qui arrivent à Esztergom de l'ouest ne manquent jamais de remarquer à quel point l'édifice (disproportionné d'après certains), bâti sur une colline, domine la ville. Cette impression était, au moins en partie, due à cette vision « depuis le bas ».

L'arrivée des voyageurs en bateau à vapeur offre aussi de nouvelles modalités à la description de la double ville de Pest et de Buda. La beauté remarquable du site, un des *topoi* des récits de voyages en Hongrie, exerce une influence accrue lorsque la vue d'ensemble se présente à l'horizon. Xavier Marmier rapporte ce moment non sans emphase :

³² *Ibid.*, 205-206.

³³ *Ibid.*, 187-199.

A Maros, le fleuve se divise encore en deux embranchements. A quelques lieues de Pesth, ces deux puissants cours d'eau se réunissent comme pour faire une entrée plus solennelle dans la royale ville des Magyars. Bientôt nous apercevons la forteresse de Bude avec son palais et ses remparts ; plus haut, le Blocksberg, éclairé par les rayons du soleil couchant, puis les maisons des deux cités qui bordent le Danube. Toutes les conversations du bateau sont interrompues, tous les passagers regardent en silence les deux rives du fleuve: ceux-ci avec la surprise que leur cause cet imposant spectacle, ceux-là avec la joie de retrouver dans quelques instants la maison qu'ils n'ont point oubliée, l'ami qui les regrette, la famille qui les attend³⁴.

La beauté de la vue se fait encore remarquer lorsque les voyageurs quittent Pest-Buda. Le récit de Marmier donne aussi à ce propos un bon exemple du phénomène. L'auteur se complaît encore un moment à contempler l'image qui s'éloigne, avant de dresser de l'étape entre Pest et Mohács le même tableau que ses prédécesseurs :

En quittant Pesth, il est beau de voir encore les maisons de cette ville qui s'étendent le long du fleuve, et la forteresse de Bude qui le domine, la mémorable forteresse, jadis effroi du pays, aujourd'hui paisible résidence du palatin. Plus loin on ne voit, sur un espace de soixante lieues, que des rives plates et monotones entrecoupées de quelques îles verdoyantes, animées çà et là par quelques bourgades ou quelque cité³⁵.

Outre les plaisirs esthétiques, les contradictions entre une Buda aristocratique, conservatrice, « féodale » et la ville de Pest dynamique, libérale, « capitaliste » sont mieux perçues et soulignées à partir du bateau à vapeur. Ces deux aspects sont saisis dans leur pittoresque par Edouard Thouvenel :

A sept heures, nous étions en face de l'île Sainte-Marguerite ; d'un côté, nous apercevions Bude, l'ancienne ville turque, aussi fièrement assise sur sa montagne qu'un pacha sur son divan, de l'autre le superbe quai de Pesth³⁶.

C'est encore lui qui insiste le mieux sur l'opposition entre Buda et Pest, reléguant la première au passé et promettant le bonheur à venir à la seconde : « Bude et Pesth sont rivales : la première peut se glorifier de son passé, un brillant avenir semble réservé à la seconde.³⁷ »

On a pu constater que la mise en service des bateaux à vapeur sur la partie hongroise du Danube a eu comme premier résultat la reprise et la multiplication (relative) des voyages des Français en Hongrie. Outre ce phénomène, déjà saisissable à partir du nombre accru de trajets, la navigation en bateau à vapeur a profondément transformé les modalités de la perception et de la description du pays hongrois. Haltes obligées du parcours, les villes ayant un port fluvial acquièrent une nouvelle importance et deviennent les thèmes presque exclusifs des tableaux. Cependant les voyageurs,

³⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁵ *Ibid.*, p. 204.

³⁶ THOUVENEL, *Op. cit.*, p. 14-15.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

passant toujours à la hâte (le but de leur voyage se trouvant loin de la Hongrie), ont tendance à leur donner une fonction spécifique apte à les distinguer facilement mais qui les fige en même temps dans un seul rôle. Ce phénomène de fixation, renforcé par la lecture des récits antérieurs, a largement contribué à la naissance des textes répétitifs. L'exemple de Mohács et de la bataille qui y eut lieu en 1526 en fournit une preuve évidente.

Les villes fluviales, grâce à ce nouveau type de voyage, ont bénéficié d'un regain de curiosité. L'aspect physique et les monuments de la Hongrie « terrestre », qui était tombée dans l'oubli, ont en effet acquis une nouvelle importance. Les villes de Buda et Pest ont ainsi pu devenir de véritables « perles du Danube » dans les récits enthousiastes des voyageurs éblouis par le panorama exceptionnel. On a toutefois pu constater que les voyageurs ravis, certes, n'en étaient pas tout de même aveuglés : ils ne passaient pas sans silence les réalités contradictoires de la Hongrie. L'évocation de l'opposition entre Pest et Buda marque cette clairvoyance des libéraux occidentaux qu'étaient les voyageurs présentés.

La question de l'intégration chez Pierre Loti

Katalin DOHAR

L'histoire des voyageurs français en Orient commence très tôt avec Guillaume de Rubroek au XIII^e siècle. Un siècle plus tard, les voyages en Orient ont deux pôles : Jérusalem, lieu de pèlerinage et Constantinople, ville de confrontation¹. Le défi turc devient tellement à la mode dans les récits de voyages² qu'on en publie plus d'un par an entre 1665 et 1700³. Il est vrai qu'au XVII^e siècle l'écrivain ne se déplace pas⁴, les sujets orientaux lui semblent pourtant incontournables⁵. En 1672, même Racine écrit une pièce de théâtre intitulée *Bajazet*. Au XVIII^e siècle l'attrait pour la littérature de voyage s'accroît chez les philosophes comme Diderot, Voltaire, Montesquieu, l'abbé Prévost. Les écrivains-voyageurs du XIX^e siècle sentent eux aussi un insatiable désir de découvrir le paysage et les habitants des terres du Levant⁶. Ils veulent vivre une aventure susceptible de mieux leur faire connaître leur patrie et leur propre identité. Chez ces pèlerins français, l'Est symbolise la terre des souvenirs et des secrets oubliés⁷. Nerval, Gautier, Lamartine, la Comtesse de Gasparin, Maxime du Camp, Gobineau⁸, Loti, notent tous leurs souvenirs de voyage à Constantinople, en contournant leurs propres images d'Orient⁹.

Pierre Loti¹⁰, pseudonyme de Julien Viaud, est officier de marine de carrière, écrivain et académicien. Né à Rochefort en 1850, Viaud a servi sa patrie

¹ YERASIMOS, Stéphane, *Les voyageurs dans l'empire ottoman (XIV^e-XVI^e siècles)*, Ankara, Imprimerie de la société turque d'histoire, 1991, p. 5.

² TAVERNIER (1605-1689) auteur de récits de voyages en Turquie, en Perse et aux Indes ; CHARDIN (1643-1713) *Voyage en Perse et aux Indes orientales* (1711).

³ Selon les données de M. SCHERER: Stasse, *Racine et le théâtre de l'ambiguïté*, 1966, p. 84.

⁴ MATHE, Roger, *L'exotisme*, Paris, Bordas, 1985, p. 77.

⁵ Par ex : MAIRET, *Solyman* (1630) ; TRISTAN L'HERMITE, *Osman* (1656) ; MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).

⁶ Au XIX^e siècle, parmi les pays du Levant se comptait l'Égypte, la Palestine, l'Asie Mineure, la Turquie, l'Afrique du Nord, et la Grèce.

⁷ SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 196.

⁸ GASPARIN, Comtesse de, *A Constantinople* (1849) ; NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient* (1851) ; GAUTIER, Théophile, *Constantinople* (1852) ; GOBINEAU, Joseph Arthur de, *Constantinople* (1861) ; LAMARTINE, Alphonse de, *Voyage en Orient* (1835) ; DU CAMP, Maxime, *Souvenirs et paysages d'Orient* (1848).

⁹ Nerval est à la recherche d'une patrie perdue et des traces de ses sentiments. Lamartine veut réaliser un projet profondément personnel pour devenir le poète et le prophète de l'Orient. Gautier veut présenter la Turquie comme un monde préservé de toute influence occidentale, il veut abandonner la perspective eurocentrique des récits de voyages en général et essaie de rompre avec les clichés pour examiner l'Orient dans sa réalité. Pour d'autres (par ex : Flaubert), l'Orient suggère encore des idées différentes : la fécondité, la sensualité, le désir illimité. SAID, *Op. cit.*, p. 219.

¹⁰ Ce sont les suivantes de la reine Romaré qui lui ont donné le nom Loti, en tahitien « rose » (MARTIN, *Op. cit.*, p. XL). Il a signé Pierre Loti pour la première fois en 1881, lorsqu'il a écrit *Le Roman d'un spahi*. (MARTIN, *Op. cit.*, p. XLVIII.)

pendant 42 ans¹¹. Sa carrière littéraire a commencé avec *Aziyadé*, publié en 1879. Il a été élu membre de l'Académie Française en 1891 contre Zola¹². L'œuvre de Pierre Loti, auteur de près de quarante livres¹³, se compose de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre, de récits de voyages, de traductions et d'articles de revue sans parler de son journal qu'il a tenu pendant 45 ans. Il a en outre subi l'influence des romantiques, si bien que, dans ses travaux, se mélangent romantisme et exotisme.

Pierre Loti, voyageur de la planète, s'est rendu six fois à Constantinople et, de chaque voyage, est née une œuvre consacrée à sa « seconde patrie » : *Aziyadé* du voyage de 1876-77, *Fantôme d'Orient* de celui de 1887, puis *Constantinople en 1890*, *Les Désenchantées* du voyage de 1903-05. Le genre de ces œuvres n'est pas facile à caractériser, car Loti a inventé un style extrêmement varié. Celui-ci contient des éléments de l'autobiographie, du roman, du journal intime, du récit de voyage, de la chronique historique ainsi que du roman épistolaire. Barthes a appelé ce style : « écrire par fragments¹⁴ », d'autres l'ont défini comme autofiction. *La Turquie agonisante* est née du voyage de 1910. Il écrit entre 1913 et 1920 *Les Massacres d'Arménie*, *La mort de notre chère France en Orient*. Enfin, en 1921 *Suprêmes visions d'Orient* en collaboration avec son fils. Ces quatre dernières œuvres sont des recueils d'articles et de lettres ou des extraits de journal. A cette époque, son amour pour la Turquie a pris une dimension politique.

Le présent travail vise à étudier la question de l'intégration à travers ces huit œuvres. Qu'est-ce qui motive un Français du XIX^e siècle à s'intéresser à un pays oriental ? Pierre Loti, en tant qu'écrivain-voyageur, arrive-t-il à suffisamment connaître et comprendre cette civilisation différente de la sienne, arrive-t-il à s'intégrer dans cette culture ? Quels sont les degrés de cette intégration éventuelle ? Pour répondre à ces questions, nous suivrons un fil d'intensification et d'approfondissement à travers les trois étapes suivantes : nous commencerons tout d'abord par définir la place et l'importance de l'exotisme et des voyages dans la vie de Pierre Loti pour voir l'intégration au niveau du mode de vie. Puis, nous essayerons de remettre dans le contexte historique les aventures amoureuses de l'auteur, ainsi que son opinion sur la situation des femmes turques. Nous analyserons alors l'intégration mentale. Enfin, sur le plan spirituel, nous étudierons la question de la division chez Loti entre l'Orient et l'Occident à travers les questions de la foi et le problème de la modernisation en Turquie. Nous comprenons par intégration le fait qu'une personne soit incorporée dans un ensemble plus vaste et par assimilation le fait qu'une personne se considère semblable aux membres d'un autre groupe d'hommes

¹¹ Sur ces 42 ans, il en a passé 19 sur la mer. (MARTIN, *Op. cit.*, p. LXXXII)

¹² Il a été élu au treizième fauteuil, celui de Racine, de Crébillon père, et d'Octave Feuillet. Il était le plus jeune académicien. (MARTIN, *Op. cit.*, p. LX.)

¹³ Dont la première est *Aziyadé* en 1879 et la dernière *Suprêmes visions d'Orient* en 1921. Toutes deux sont consacrées à des sujets orientaux.

¹⁴ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 177.

différent du sien. Lors d'une assimilation complète dans ce sens, la personne perd tout contact avec son ancienne identité sociale et culturelle.

1. L'exotisme et le voyage dans la vie de Loti

Pierre Loti, éternel voyageur, ne vivait qu'en voyageant. Il était à la recherche du contraste, de la nouveauté, des sensations neuves que la France ne pouvait pas lui donner. La mer, « le grand large¹⁵ », symbolisait pour lui à la fois la liberté, la fuite et la promesse de l'exotisme. Avec le temps, cette immensité mystérieuse était devenue pour lui non seulement le symbole du berceau mais aussi celui du tombeau. Dans son univers, l'océan était probablement le lieu où l'on réfléchissait inconsciemment au passé et au futur.

«Au cours de ces voyages, il a souvent eu des tâches diplomatiques, il a donc fréquenté les hautes sphères gouvernementales. Il paraît aujourd'hui probable que ce n'est pas l'œuvre du hasard si la France a choisi un académicien turcophile. Ce choix était un geste politique en vue de la paix, et aussi envers le sultan Abd-ul-Hamid qui estimait beaucoup Loti en tant qu'écrivain.

Loti admirait la beauté de la capitale ottomane. Dans ses travaux, il a maintes fois décrit le panorama « des dômes, des minarets, des cyprès, qui [apparaissaient] comme suspendus dans l'air¹⁶. » Il a toujours été impressionné par le grand soleil, le vent tiède et l'odeur des myrtes¹⁷ ainsi que par l'image de la ville coupée en deux par le Bosphore. Pourtant, il n'a jamais laissé voir autre chose que la silhouette mystérieuse de Constantinople.

Loti connaissait bien les différents quartiers de Constantinople. Il a habité à Péra qu'il considérait comme un « lamentable pastiche de ville européenne¹⁸ », ensuite à Eyoub (en turc *Eyüp*), appelé par Loti « le saint faubourg, le cœur de l'Islam en Europe ». Il a aussi habité à Galata, « grand Babel du Levant¹⁹ », l'une des plus anciennes parties de la ville et, finalement, à Thérapia (en turc *Tarabya*), le quartier des ambassades au XIX^e siècle. En 1910, il s'est installé sur la rive asiatique, à Scutari (en turc *Üsküdar*), un de ses lieux préférés.

Loti aimait « regarder le grand mouvement de la vie orientale²⁰ », en prenant le costume oriental²¹, il passait de longues heures dans les cafés. Il fumait du

¹⁵ Du journal de Loti cité par QUELLA-VILLÉGIÉ, Alain, *Pierre Loti l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986. p. 39.

¹⁶ LOTI, Pierre, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 58.

¹⁷ LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 48.

¹⁸ LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 319.

²⁰ LOTI, Pierre, *Constantinople en 1890*, in *Constantinople fin de siècle*, Paris, Editions Complexe, 1991, p. 318 (« Le regard littéraire »).

²¹ Selon Moussa les étrangers étaient toujours des objets de curiosité. MOUSSA, Sarga, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 63. Ainsi pour pouvoir bien observer la vie turque il était indispensable de se mettre en incognito.

narguilhé, buvait des « microscopiques tasses de café turcs » et dégustait des bonbons et de la confiture de rose. Pour s'adapter réellement à la vie orientale, dans sa maison, il vivait tout à fait à l'orientale, en pleine turquerie. Son but était de créer une atmosphère calme « à l'orientale²² ».

Rares sont les écrivains-voyageurs qui prenaient le courage et la peine d'apprendre la langue du peuple visité²³. Loti fait exception à la règle : « J'ai fait ce tour de force d'apprendre en deux mois la langue turque. » Les mots turcs introduits dans ses textes aidait à « exotiser » le récit. Les voyageurs du XIX^e siècle avaient l'habitude d'engager un drogman qui travaillait comme interprète, domestique, cuisinier et garde du corps auprès de leur maître européen. Les drogmans étaient souvent représentés comme peu importants et futiles²⁴. Toutefois les drogmans de Loti, Samuel et Achmet (de leur vrai nom Daniel et Mehmed) jouent des rôles essentiels dans *Aziyadé*. Ces deux garçons turcs deviennent de bons amis de Loti. Il les considérait comme intelligents²⁵, honnêtes et fidèles.

En dernier lieu, il faut mentionner le réseau compliqué des pseudonymes utilisés par Loti. Le nom littéraire de Julien Viaud était Pierre Loti. Dans *Aziyadé*, le héros, soldat anglais, s'appelle également Loti. La suite des pseudonymes continue encore, Loti se faisait appeler par les musulmans Arif Effendi :

On savait bien que je ne pouvais pas m'appeler Arif, et que j'étais un chrétien venu d'Occident, mais ma fantaisie orientale ne portait plus ombrage à personne, et on me donnait quand-même ce nom que j'avais choisi²⁶.

Constantinople était un lieu idéal pour ces changements d'identité, un lieu « où l'on peut mener de front plusieurs personnalités ». Voulait-il cacher son identité occidentale pour pouvoir mieux s'intégrer ? Voulait-il mettre une barrière entre la partie occidentale et la partie orientale de sa propre personnalité ?

Pierre Loti était un véritable turcophile. Les causes de ce sentiment sont nombreuses : la beauté de la ville, l'amour de la vie orientale, les relations amicales avec les Turcs, le plaisir du travestisme. L'intégration extérieure se réalise donc sans problème. Comment est-ce possible qu'il n'a présenté aucune aventure sur l'opium ou sur les hamams turcs ? En fait, Loti l'a fait exprès, il a voulu éviter au maximum les clichés sur l'Orient.

²² Loti avait fait séparer un *haremlike* qui était « l'empire » d'Aziyadé. La salle destinée aux hommes et à leurs rencontres s'appelait le *selamlake*.

²³ Il est presque surprenant de voir que la plupart des voyageurs en Orient ignorent les langues orientales ce qui résulte une communication problématique. MOUSSA, *Op. cit.*, p. 8.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ Samuel parlait le sabir qui était une langue mixte, une sorte de *lingua franca*, mais son amitié avec Loti l'a poussé jusqu'à apprendre un peu le français. LOTI, *Aziyadé*, p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

2. L'amour voilé

Les femmes ont joué un rôle important dans la vie de Pierre Loti. Sa mère²⁷, sa sœur et ses femmes comptaient beaucoup pour lui. En ce qui concerne sa vie de famille, il a eu 4 fils de ses deux femmes²⁸. Pendant ses voyages, il est tombé plusieurs fois amoureux.

Quant aux femmes qui figurent dans ses œuvres orientales, elles sont toujours voilées, les lecteurs doivent ainsi se contenter de deviner les contours de leur visage. La présence de la femme voilée chez Loti nous fait entrer dans le monde du mysticisme pur de l'Orient : « Ce monde que l'on sent partout autour de soi, troublant, attirant, mais impénétrable, et qui observe, conjecture, critique, voit beaucoup de choses à travers son éternel masque de gaze noire²⁹. » Les femmes orientales restaient totalement indéchiffrables et inconnaissables pour les Occidentaux.

Le grand amour dans la vie de Loti est *Aziyadé*, la fille circassienne dont le nom véritable était *Hatidje*³⁰. Ce roman éponyme raconte l'histoire secrète de l'amour d'une femme turque et d'un soldat anglais, incroyable pour l'époque³¹. *Aziyadé*, qui avait 18 ans, n'était pas instruite. Loti la voyait ainsi : « *Aziyadé* parle peu ; elle sourit souvent, mais ne rit jamais ; son pas ne fait aucun bruit ; ses mouvements sont souples » et « elle est paresseuse, comme toutes les femmes élevées en Turquie³². »

La plupart des écrivains-voyageurs français n'ont pas pu atteindre l'amour réel avec une femme orientale. Loti a réussi à s'approcher de l'une d'elles « si près qu'il lui avait laissé un morceau de son âme accrochée³³ ». La question se pose : quelle raison a conduit *Aziyadé* à aimer ce Français ? Une femme musulmane de l'époque devait être extrêmement courageuse pour avoir une relation avec un incroyant de l'Occident en s'opposant aussi à toutes les lois sociales et religieuses de son pays. Était-ce simplement de la curiosité qui s'est transformée après en amour ?

A cause de la différence de religion, de nationalité et de mœurs cette histoire d'amour n'avait guère de perspectives. Les protagonistes du roman n'étaient pas capables de surmonter les obstacles et ils en sont morts³⁴. En réalité, après le

²⁷ La mère de Loti, elle, était une femme très autoritaire et avait du mal à laisser son fils libre.

²⁸ Blanche de Ferrière, première épouse de Loti, était la mère de Samuel Viaud (1889-1969) et Crucita, la deuxième épouse, était la mère de Raymond (1895-1926), d'Alphonse-Lucien (1897-1975) et de Fernand Viaud (1900-1901) Voir MARTIN, *Op. cit.*, p. LXVI.

²⁹ LOTI, *Les Désenchantées*, p. 31.

³⁰ *Hatice* est un prénom turc courant en hommage à l'une des femmes du prophète Mahomet. QUELLA-VILLEGIER, 1986, p. 63.

³¹ D'ailleurs les Turcs doutent encore aujourd'hui de la réalité de ces événements.

³² LOTI, *Aziyadé*, p.97-98.

³³ LOTI, *Les Désenchantées*, p. 64.

³⁴ « ... ce dénouement-là, et, bien qu'il soit inventé, il a été si près d'être véritable ... » LOTI, *Fantôme d'Orient*, p. 11

retour de Loti en France en 1877, ils ont encore correspondu pendant un an. La dernière lettre d'Aziyadé date du 8 mars 1878³⁵. Dix ans plus tard, avant de retourner à Constantinople, Loti a relu son premier roman « très gauchement composé³⁶ ». Dans *Fantôme d'Orient*, il est allé à la recherche d'Aziyadé, dont il ne retrouve que la tombe³⁷. Plus tard au cours de ses séjours en Turquie, il s'est rendu chaque fois au cimetière. Dans *Suprêmes visions d'Orient*, il conduit même son fils sur la tombe de la petite amie de sa jeunesse³⁸.

Le nom « Aziyadé » vient probablement du mot arabe *Azâd* « liberté » et signifie « personne libérée ». Loti luttait donc dès le début contre la situation amère des femmes orientales. En 1906, il publie *Les Désenchantées*, le plus fidèle témoignage en faveur de l'émancipation de la femme. Le protagoniste du roman, André Lhéry, écrivain célèbre, reçoit une lettre d'une femme turque ce qui déclenche une histoire mystérieuse tournant autour du sujet de la vie triste de la femme orientale. Mélek, Zeyneb et Djénane³⁹ introduisent Lhéry dans les harems turcs⁴⁰, et elles racontent tous les problèmes sociaux de l'époque : dans les harems, les filles étaient élevées en « enfants-prodiges », elles passaient leurs journées ennuyées à danser, à chanter, à jouer de la musique, à apprendre les langues étrangères. Ce qu'elles considéraient comme le plus humiliant, c'était le mariage car elles n'avaient pas le droit de voir leur futur mari avant les noces. Les maris ne cherchaient pas à toucher l'âme de leur femme et les épouses étaient ainsi dominées par le sentiment de solitude⁴¹. Dans la Turquie de la fin du XIX^e siècle, les jeunes musulmanes sont donc devenues « les femmes de transition entre celles d'hier et celles de demain⁴² ». Les trois Turques demandent à Lhéry de prendre la défense des musulmanes, en écrivant un roman dont le titre, *Les Désenchantées*, illustre fidèlement la situation du pays sur la voie de la modernisation⁴³. Cette œuvre n'est pas seulement une prise de position en faveur de l'émancipation de la femme, mais une histoire d'amour entre André et Djénane et, ainsi une espèce de continuation d'*Aziyadé*. La ressemblance des deux femmes n'est d'ailleurs certainement pas le fruit du hasard⁴⁴.

³⁵ MARTIN, *Op. cit.*, p. XLIV.

³⁶ Loti, *Fantôme d'Orient*, p. 6.

³⁷ Cette tombe se trouve toujours à sa place, dans le cimetière Topkapi et devenue depuis une curiosité touristique surtout pour les Français. QUELLA-VILLEGIER, 1986, p. 63.

³⁸ LOTI, Pierre, *Suprêmes visions d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 150.

³⁹ Turc *Melek* (« ange »), *Cenan* (« Bien-aimée »).

⁴⁰ « le harem de nos jours, c'est tout simplement la partie féminine d'une famille. » LOTI, *Les Désenchantées*, p. 28.

⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

⁴² *Ibid.*, p. 109.

⁴³ « Vous, les musulmanes, vous dormiez depuis des siècles d'un si tranquille sommeil, gardées par les traditions et les dogmes ! Mais soudain le mauvais enchanteur qui est le souffle de l'Occident, a passé sur vous et rompu le charme, et toutes en même temps vous vous éveillez ; vous vous éveillez au mal de vivre, à la souffrance de souvenir ... ». LOTI, *Les Désenchantées*, p. 115.

⁴⁴ P. ex. : toutes les deux étaient d'origine circassienne.

Enfin, il faut mentionner que Djénane s'appelait en vérité Marie Héliar et était une journaliste française. Elle avait voyagé pour examiner la condition des femmes dans le monde. Son idée était de faire croire à Loti qu'elles étaient de vraies Turques⁴⁵ et de lui faire écrire un roman. Un an après la mort de Loti, elle publie une œuvre intitulée *L'envers d'un roman : le secret des Désenchantées*.

A la lumière des résultats de l'analyse, il semble évident que toute la vie de l'auteur ait été menée tour à tour par les femmes et par la mer, deux fatalités déterminantes. Sur le plan sentimental, il semble que l'intégration de Loti est presque complète, puisqu'il a atteint l'amour et la confiance réels de la femme turque contrairement aux écrivains-voyageurs précédents. Cependant, ses idées concernant les harems étaient un peu trop romanesques. Il a exagéré en ce qui concerne le malaise des femmes turques, tout en sachant que l'insatisfaction chez les femmes intelligentes de l'époque étaient toujours plus grande que celle des pauvres⁴⁶.

La division entre l'Orient et l'Occident

« Fervent admirateur de l'art musulman⁴⁷ » – écrivait Lefèvre à propos de Loti. L'auteur a admiré les lieux saints de l'islam à Constantinople : les mosquées qui représentaient « l'immuable passé », les minarets, où les *muezzins* chantaient les prières de l'islam exprimant « une infinie tristesse⁴⁸ ». Loti a été présent à tous les grands moments de l'islam, tel le ramadan, le carême de l'islam⁴⁹. Avait-il envie de se consacrer à l'islam et de se convertir à la foi musulmane ? « Il me serait indifférent de me faire naturaliser ottoman, de changer de nom et de patrie, mais officiellement je resterai chrétien⁵⁰. » Ou : « J'ai essayé d'être chrétien, je ne l'ai pas pu⁵¹. » Ces deux phrases mettent en évidence le fait qu'il n'a jamais trouvé la vraie foi dans aucune religion. De ce point de vue, Loti était alors parfaitement divisé entre l'Orient et l'Occident.

La dualité est aussi présente sur le plan de ses idées politiques. Il trouvait que les Turcs, tout comme lui, avaient « l'amour du passé, de l'immobilité, de la stagnation⁵² ». Comme il pensait que c'était justement cette immobilité qui était le

⁴⁵ Elle ne parlait pas le turc et ils communiquaient toujours en français. Les deux autres femmes étaient des Turques. QUELLA-VILLEGIER, 1986, p. 246.

⁴⁶ ERLAT, Jale dr. « De *Aziyadé* aux *Désenchantées* et les portraits féminins turcs chez Pierre Loti », *Frankofoni dergi* 2, Ankara, 1990, p. 29-44.

⁴⁷ LEFEVRE, Raymonde, *La vie inquiète de Pierre Loti*, Paris, Galerie d'Histoire littéraire, 1934, p. 182.

⁴⁸ LOTI, *Constantinople en 1890*, p. 329.

⁴⁹ « Stamboul, en carême d'Islam, ne se reconnaît plus. Le soir, fêtes et milliers de lanternes, rues pleines de monde, mosquées couronnées de feux [...] Mais, en revanche, somnolence générale tant que dure le jour. » LOTI, *Les Désenchantées*, p. 185-6.

⁵⁰ LOTI, *Aziyadé*, p. 241

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*, 119.

gardien du bonheur dans ce pays⁵³, il était contre tout changement. Il ne faut pas oublier que, par rapport aux autres écrivains, Loti a été témoin de la défaite de l'Empire⁵⁴. Il voyait la cause du « déclin » dans le fait que l'Occident gagnait de plus en plus du terrain, surtout dans le domaine de l'industrialisation et des idéologies : « L'Europe est là, qui se rapproche à grands pas pour tout gêner, tout enlaidir⁵⁵. » En tant que fonctionnaire de la flotte française, il a connu tous les sultans de cette période. Avec le sultan Abd-ul-Hamid II (1876-1909), ils se comprenaient bien car ils avaient tous les deux le goût du passé. Bien qu'il aimât la nostalgie, il recherchait en Turquie le contraste, la nouveauté et les sensations que la France ne pouvait pas lui donner. L'Orient était pour lui une terre de débauche et de liberté, d'absence de règles et d'obligations sociales.

Naturellement, il n'a jamais abandonné sa vraie patrie qu'il servait avec zèle. D'après son ami Farrère, Loti était un homme « très patriote, cocardier même⁵⁶ ». Pourtant, à partir des années 1910, Loti prendra toujours la défense des Turcs, en écrivant sans cesse des articles et des lettres.

Pour terminer, regardons un peu le revers de la médaille et voyons la réaction et l'avis des Turcs envers Loti. Comment est jugé l'auteur français par le peuple, par les hommes politiques et par les écrivains turcs ? Le peuple l'a accepté, ils étaient amis, il a accepté de l'appeler par son nom turc et il lui a même parlé de ses problèmes sociaux⁵⁷. Les hommes politiques lui étaient aussi reconnaissants. Après la publication de l'œuvre *La Turquie agonisante*, en 1913, ils le reçoivent en héros, remerciant ainsi ses gestes en faveur des Turcs. Peu avant sa mort, Loti a l'honneur de recevoir une délégation turque de la part d'Atatürk dans sa maison de Rochefort.

En ce qui concerne les écrivains turcs, il existe deux points de vue : l'adoption et le refus. Les œuvres orientales de Loti ont toutes été traduites en turc. Ceux qui ont favorisé la modernisation de la Turquie avaient en général des avis semblables à ceux de Loti, mais les conservateurs, comme Lutfi bey, avaient une opinion défavorable : selon eux, Loti n'avait pas le droit de parler des femmes turques, puisqu'il ne pouvait pas connaître suffisamment leur situation sociale. Ils l'accusaient d'ingratitude⁵⁸. La seule chose qu'ils aient reconnu était le manque de communication entre hommes et femmes.

Pour ce qui est de la question de l'intégration du point de vue spirituel, il faut remarquer que ni la religion, ni le respect politique envers les Turcs n'ont été

⁵³ Gautier était du même avis lorsqu'il recherchait encore en Orient une terre intouchée de l'Occident. Il voulait lui-aussi abandonner la perspective eurocentrique pour garder l'aspect traditionnel de ce pays. In : GAUTIER, *Constantinople*, 1990, p. 14-16.

⁵⁴ LALAGIANNI, V., « Pierre Loti, Stamboul et parcours intérieur », *Frankofoni dergi* 12, Ankara, 2000, p. 195-199.

⁵⁵ LOTI, *Suprêmes visions d'Orient*, p. 67.

⁵⁶ Cité par TRAZ, Robert de, *Pierre Loti*, Paris, Hachette, 1948, p. 34.

⁵⁷ Aujourd'hui plusieurs curiosités touristiques portent le nom de Piyer Loti.

⁵⁸ ERLAT, *Op. cit.*, p. 38.

suffisamment forts pour pousser Loti à complètement abandonner sa propre identité française. On peut constater que Loti s'est fait Turc dans sa tête, dans son cœur et dans ses romans, mais jamais dans la réalité. De ce point de vue, ses sentiments relèvent d'un esprit schizophrénique.

A-t-il donc vécu l'échec de l'intégration ? Sur ce point, il faut se poser la question s'il voulait vraiment s'intégrer. N'était-elle pas confortable cette dualité, d'où il pouvait facilement atteindre le monde des règles en Occident tout comme le monde des débauches et des extrémités en Orient ?

En 1924, Nazim Hikmet a écrit un poème sur Loti, *Orient et Occident*, dans lequel il l'accusait des clichés répandus en Orient. Il pensait que les Occidentaux voyaient la Turquie à travers les yeux de Loti⁵⁹. Le changement de système de 1923 en Turquie a donné une grande impulsion à la naissance de la littérature moderne turque. Mais peut-être que Pierre Loti a aussi joué un rôle dans ce renouvellement. A travers les œuvres de cet écrivain-voyageur, les auteurs turcs ont pu découvrir que ce sont eux seuls qui doivent peindre l'Orient s'ils veulent que les Occidentaux voient la vraie face de la Turquie. Peut-on, dès alors, qualifier Loti de désenchanteur de la littérature turque ?

⁵⁹ Abidin Dav'er renforce cette opinion. Cf. HISAR, Abdülhak Sinasi, *Istanbul ve Pierre Loti*, Istanbul, 1958, p. 162.

La poésie au miroir – encore une fois sur l'autoréflexivité mallarméenne

Virág PATAKI

Quoi de nouveau à propos d'un sujet aussi rebattu que le caractère autoréflexif ou, si l'on préfère, autoréférentiel de la poésie mallarméenne ? – pourrait-on demander, et non sans justesse. Si l'on se propose tout de même d'aborder de nouveau un tel lieu commun de la critique, c'est qu'il résume malgré tout un aspect fondamental de cette poésie et rend compte de son caractère insolite et de son statut unique dans l'histoire de la poésie française. Cette poésie du XIX^e siècle dans laquelle elle est profondément enracinée et dont elle atteste l'héritage profond, plus qu'elle n'en marque une rupture. Mais Mallarmé suivit le chemin qui s'était tracé devant lui avec une telle intransigeance, lucidité et esprit de suite qu'au bout de son voyage, la « contrée » poétique où il se retrouva ressemblait finalement peu à celle de ses contemporains. Le mot de passe pour entrer ce pays est depuis longtemps connu sous le nom de « métapoésie » et l'entreprise isolée et extraordinaire de Mallarmé est dès lors décrite en termes spéculaires. Ces expressions traduisent incontestablement quelque chose d'essentiel et donc d'incontournable de la poésie mallarméenne. Peu importe l'aspect sur lequel nos investigations se portent, nous allons inévitablement buter contre ces notions.

Pourtant ces expressions un peu fourre-tout (qu'on associe invariablement avec la « modernité » de Mallarmé, autre monnaie courante de la critique), fatiguées par l'usage, risquent de devenir opaques et, au lieu de révéler quelque chose de fondamental sur l'œuvre, elles la dissimulent plutôt au lecteur qui se lasse de ces termes. N'oublions pas tout d'abord qu'une bonne partie de la poésie écrite à cette époque-là était déjà métapoétique dans le sens où un grand nombre de poèmes avaient la poésie en tant que leur sujet apparent. De plus, il existait toute une tradition satirique qui, par le recours à des ruses prosodiques, avait développé un langage conscient et subversif servant des fins parodiques, puis visant l'ensemble du système prosodique français depuis longtemps fossilisé et donc jugé désuet. Des auteurs comme Banville, Corbière ou Laforgue employaient des moyens de distanciation par rapport à un ensemble de règles qu'ils continuaient à observer tout en le mettant à leur profit. Cette dévalorisation quasi masochiste du langage poétique qui parasitait sur l'ancien système des contraintes pour en élargir les limites se manifestait le plus spectaculairement dans le traitement des rimes. Mallarmé héritera de cette conscience ironique jusque dans son emploi d'appareils prosodiques. Sa poésie de circonstance témoigne abondamment de cet héritage (cf. son goût pour les jeux onomastiques ou pour les rimes difficiles et insolites) qui survivra même assimilé dans sa poésie plus sérieuse.

En quoi consiste alors la spécificité de l'autoréflexion de la poésie mallarméenne ? Sans prétention à l'exhaustivité ou à une systématisation rigoureuse

nous nous proposons de passer en revue quelques caractéristiques de l'autoréflexion mallarméenne dans l'espoir de mieux comprendre ce qui constitue son originalité. Au delà d'un « simple » catalogage de techniques nous espérons pouvoir rendre compte de la complexité d'une oeuvre « si bien préparée et hiérarchisée » – pour reprendre les mots mêmes de l'auteur – qu'on ne saurait pas « sans endommager quelques unes de [ses] impressions étagées rien en enlever¹ ».

Mais avant même de dresser ce catalogue, une autre ambition nous retiendra : nous voudrions nous attarder un peu sur l'origine de ce repliement. En bon enfant d'un siècle par excellence religieux, Mallarmé – quoiqu'athée – conçoit sa poétique en étroite liaison avec une métaphysique, la permanence de son interrogation sur l'écriture et les divers procédés poétiques qui en découlent sont profondément ancrés dans une réflexion ontologique et épistémologique². A aucun moment il ne faut perdre de vue cet arrière-plan religieux³ de l'esthétique mallarméenne, la dépendance de sa pensée et sa pratique poétiques d'une vision globale de l'homme et du langage, de la nature et de la société.

Dans son ouvrage majeur, Bertrand Marchal retrace les différentes étapes de l'évolution spirituelle⁴ de Mallarmé à travers sa correspondance, *Les Dieux antiques*, mais surtout dans la prose des *Divagations*, qu'il lit comme « une psychanalyse religieuse de l'humanité », un travail d'archéologie sur l'imaginaire conçu comme une entreprise de récupération humaine de la divinité. L'unité de la réflexion mallarméenne trouve son emblème dans la figure du drame solaire dont l'importance a été mise en évidence en son temps par Gardner Davies⁵ mais qui n'est explorée dans toute son ampleur que chez Bertrand Marchal⁶.

A travers une symbolique de lutte entre la lumière et l'ombre, la tragédie de la nature révèle pour Mallarmé un archétype psychique, une antinomie

¹ MALLARME, *Œuvres complètes*, éd. par H. Mondor et Jean-Aubry (abrév. O. C.), Paris, Gallimard, 1951, p.1490. Pour des raisons de commodité, toutes les références renvoient désormais à cette ancienne édition de la Pléiade.

² Pour Paul BENICHOU (*Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995), l'œuvre de Mallarmé représente en ceci l'étape ultime du romantisme dont il a poussé aux dernières conséquences le désenchantement.

³ Dans le sens où B. Marchal entend ce terme quand il parle de la religion de Mallarmé. Dans son ouvrage de première importance (MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988), il se propose de montrer le substrat idéologique de l'œuvre, la religion latente de Mallarmé qui – loin d'être un cérémonial nouveau ou un fétichisme de l'œuvre – « fait la cohérence et l'unité invisibles de toute sa réflexion » qui « n'est pas d'abord esthétique, mais se fonde sur une conception religieuse de l'homme » (*Op. cit.*, p. 8-9). Cette religion « tient dans la volonté de rendre à l'homme moderne, sous la forme d'une célébration poétique, la double dimension, cosmique et sociale, qui le constitue, et la conscience de sa divinité fictive » (*Ibid.*, p. 551).

⁴ Elle va de la critique religieuse à l'utopie religieuse, de la théologie à l'anthropologie, « du ciel chrétien au ciel de la fiction ». *Ibid.*, p.550.

⁵ DAVIES, Gardner, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, Corti, 1959.

⁶ Pour Marchal, la tragédie de la nature est bien la scène primitive de la psychanalyse mallarméenne, « une scène primitive qui manifeste, sous le signe de l'angoisse, l'avènement symbolique de l'homme dans la conscience de la mort, et inaugure ainsi son être-au-monde. » (MARCHAL, *Op. cit.*, p. 553).

irréductible et tragique, constitutive de l'âme humaine : le conflit primordial de l'être et du néant, que Mallarmé nomme le « secret de la race », ou le « signifiant fermé et caché, qui habite le commun ». Il « n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur⁷ » écrit Mallarmé à propos d'une représentation de *Hamlet*. Ce destin de l'homme est depuis toujours inscrit « sur la page des Cieux⁸ », dans les « significatifs prestiges » de la nature en automne ou du ciel vespéral pour celui qui sait lire ces horizons, dont « l'œil lucide » peut en « pénétrer le sens⁹ ».

Mais l'exaltation ultime du couchant ou l'apothéose d'une forêt d'octobre est en même temps une scène de gloire, une mort splendide. Catastrophe et apothéose en même temps, le drame solaire, le « suicide beau » traduit d'une part l'angoisse première de l'homme face au néant mais fait figure aussi de l'agonie des chimères religieuses et d'une célébration de la divinité récupérée de l'homme¹⁰. Dans sa lettre souvent citée, Mallarmé écrit à Cazalis en avril 1866 :

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et cependant s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas ...¹¹

C'est cette projection de l'homme au-delà de lui-même – « notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme)¹² » – qui constitue sa propre divinité ou « le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur¹³ ». Et – selon Marchal :

... la conscience réflexive par laquelle l'âme parvient à son idée est ce que Mallarmé appelle la divinité de l'Intelligence, c'est à dire la divinité non plus aliénée mais consciente de soi de l'homme moderne, qui a renoué la généalogie de ses chimères¹⁴.

Car il s'agira encore de rendre à l'homme - par la vertu réflexive de la poésie - la conscience de ce mystère (qui n'est encore qu'un « secret intime ignoré¹⁵ »), c'est-à-dire la conscience tragique de sa condition mais celle aussi de sa gloire. Autrement dit, rendre visible une loi symbolique déjà inscrite « au folio du ciel¹⁶ » pour que chacun découvre en soi cette tragédie et prenne conscience ainsi de sa divinité. Dans ce sens, dans l'argumentation de Marchal, la poésie, comme l'art de la fiction,

⁷ *Hamlet*, in *O. C.*, p. 300.

⁸ Richard Wagner. *Réverie d'un poète français*, in *O. C.*, p. 545.

⁹ *Hamlet*, in *O. C.*, p. 299.

¹⁰ « ... la Divinité qui jamais n'est que Soi ». *Catholicisme*, in *O. C.*, p. 391.

¹¹ Lettre à Henri Cazalis, avril 1866, in *Correspondance I*, éd. par H. Mondor et J-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 207-208.

¹² *Crayonné au théâtre*, in *O. C.*, p. 293.

¹³ *Le genre ou des modernes*, in *O. C.*, p. 314.

¹⁴ MARCHAL, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁵ *De même*, in *O. C.*, p. 397.

¹⁶ *Crayonné au théâtre*, in *O. C.*, p. 294.

prendra le relais de la mythologie en tant qu'elle veut être le lieu où se joue le sens même de l'expérience humaine.

Ce n'est évidemment pas notre propos de montrer comment toute la richesse de ce dispositif imaginaire est déployée à travers l'œuvre versifiée ou en prose ni de répéter par quelles voies (prédilection naturelle pour les spectacles de la nature, révélation naturaliste au cours de son séjour à Cannes en mars 1866, découverte de la mythologie à travers la traduction des *Dieux antiques*) Mallarmé a découvert puis élaboré cette figure¹⁷, mais seulement de souligner qu'il ne s'agit pas d'un thème parmi d'autres mais bien d'une figure englobante dans l'arrière-fond de toute la réflexion mallarméenne. « Tout se résume dans un beau soir¹⁸ » pourrait-on dire avec Mallarmé.

Parallèlement au développement de la vision religieuse de Mallarmé, l'évolution de sa poétique connaît plusieurs étapes. D'après le témoignage de sa correspondance, sa crise métaphysique de 1866 est en relation directe avec la gestation d'*Hérodias*. La découverte du néant est intimement liée à son travail exigeant sur *L'Ouverture ancienne*¹⁹. D'une œuvre expérimentale destinée à éprouver une poétique nouvelle, *Hérodias* devient alors une œuvre charnière, la manifestation symbolique d'une crise d'identité à la fois religieuse et poétique.

Avec la disparition de l'horizon théologique, devant « le Rien qui est la vérité²⁰ », c'est évidemment toute la problématique de la motivation de la parole poétique qui se met en jeu. Fondée sur le néant, la poésie risque de devenir un discours vide, le pur produit du hasard. Sans garant d'en haut, elle doit se justifier par elle-même, créer une plénitude par les seuls moyens immanents au langage. Il faudra aussi redéfinir sa relation avec la réalité entourante qui n'a pas disparu pour autant. Mallarmé conçoit la poésie comme le microcosme spirituel de l'univers, capable d'en retrouver la constitution logique. En saisissant les rapports qui existent entre les choses, en devenant un « hymne [...] des relations entre tout²¹ », la poésie saura « dégager, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental²² ».

... les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres²³.

¹⁷ Voir MARCHAL, *Op. cit.*

¹⁸ Propos de Mallarmé rapportés par GHIL, René dans *Les Dates et les Œuvres*, Paris, Crès, 1923, p. 22 et cités par RICHARD, Jean-Pierre dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 209.

¹⁹ « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. » Lettre à Cazalis (fin avril 1866), in *Correspondance I*, p. 207-208.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Le Livre, instrument spirituel*, in *O. C.*, p. 378.

²² *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 655.

²³ *Sur l'Évolution littéraire*, in *O. C.*, p. 871 et aussi « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; [...] Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports ... », *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 647.

Comme l'écrit Pierre Campion : « Ce sont des relations instituées au sein du vers et du poème qui représentent, et ce qu'elles représentent, ce sont d'autres relations, celles qui s'établissent au sein de la réalité, et entre elle et lui²⁴. » C'est par la voie réflexive, par une exploration de soi que la poésie peut devenir un moyen de découverte et fournir cette « explication orphique de la Terre²⁵ » que Mallarmé définit comme le seul devoir du poète – une explication « orphique », c'est-à-dire par les moyens de la poésie, et d'une poésie qui porte toutes les leçons d'une descente aux enfers. (Même une technique comme la suggestion s'inscrit dans cette logique négative – en abolissant en un sens la réalité, en passant par l'absence, elle instaure le néant central au cœur même de la signification.)

L'écriture – « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini²⁶ » – n'est capable de cette médiation que par une logique de clôture et de repliement sur soi dans laquelle elle se motive « par la mise en rapport de l'ensemble de ses éléments avec eux-mêmes²⁷ ».

Mallarmé inaugure ainsi une pratique poétique nouvelle qui, en mettant en jeu toutes les virtualités réflexives du langage [...] tend à refermer le poème sur lui-même et évacue de l'espace verbal désormais clos toute forme de transcendance. [Le poème] devient le lieu privilégié d'une liturgie de l'immanence où le sens, rejetant toutes les cautions extérieures et les illusions réalistes, n'est plus en définitive qu'un effet de langage, ou qu'un « mirage interne de mots même²⁸ ».

La poésie trouve en elle-même, par sa logique réflexive, sa preuve interne. En 1869, la découverte de la science linguistique (cf. le projet de thèse linguistique de Mallarmé qui aurait eu pour titre *De divinitate*, affirmant ainsi une corrélation du langage et du divin) et de la notion cartésienne de la fiction viennent soutenir le rêve poétique de Mallarmé.

A travers la science du langage Mallarmé trouve la confirmation théorique d'une poésie qui se veut allégorique de lui-même ; et cette convergence historique de la poésie et de la science inaugure pour lui une « époque de réflexion du langage » qui consacre définitivement la fiction comme l'horizon indépassable de l'esprit humain²⁹.

Après cet aperçu forcément sommaire de l'évolution de l'esthétique mallarméenne et de sa relation étroite avec sa pensée « religieuse », nous avons à découvrir quelques-unes des conséquences sur sa pratique poétique proprement dite.

Des termes comme « métapoésie » ou « autoréflexion » peuvent renvoyer en général à des réalités textuelles très différentes. Les mécanismes propres à l'introspection s'opèrent dans des unités textuelles de grandeur et de nature très

²⁴ CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, P.U.F., 1994, p. 30.

²⁵ *Autobiographie*, in *O. C.*, p. 663.

²⁶ *L'Action restreinte*, in *O. C.*, p. 370.

²⁷ KAUFFMANN, Vincent, *Le Livre et ses adresses*, Paris, Klincksieck, 1986.

²⁸ MARCHAL, *Op. cit.*, p. 77-78.

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

diverses, leur emploi peut être massif ou ponctuel, incorporé ou coïncident au texte entier, se manifestant sur le plan de l'énoncé ou sur celui de l'énonciation. Les appareils métalinguistiques sont souvent imbriqués les uns dans les autres – et c'est plus particulièrement le cas de Mallarmé – et peuvent atteindre des degrés d'explicitation différents. Ces facteurs (distribution, place textuelle accordée, complexité, degré d'explicitation) doivent être tous pris en considération quand on décide de la pertinence d'un élément et, conséquemment, de la teneur métapoétique de l'énoncé.

Parmi les textes les plus visiblement autoréflexifs, il y a d'abord ceux dont le caractère métapoétique est imposé par le choix d'un genre particulier – comme l'art poétique ou les hommages ou tombeaux écrits en l'honneur d'autres artistes – ou par la référence à une situation d'énonciation particulière comme celle de porter un toast ou de commémorer un événement artistique, historique voire personnel. C'est ici qu'il faut souligner l'importance de la circonstance qui a été la cause d'une grande partie de l'œuvre de Mallarmé³⁰. La circonstance, par la référence à un contexte, dans une logique de « par rapport », favorise le développement d'un discours métalinguistique au sein du texte qui se donne à lire dans sa relation à un événement ou un objet extérieur – et c'est surtout le cas des *Vers de circonstances* proprement dits où les vers s'élaborent souvent en fonction d'un support matériel comme un éventail, une enveloppe de poste, une photographie, un exemplaire d'un recueil de poésies, un œuf de Pâques ou n'importe quel autre don ou simplement un galet ramassé au bord de la mer.

La mort figure « naturellement » parmi les occasions les plus importantes susceptibles d'inspirer Mallarmé. Le *Toast funèbre* de Gautier et les tombeaux d'Edgar Poe, de Baudelaire et de Verlaine – ensemble avec ses hommages en l'honneur de Puvis de Chavannes, de Wagner ou de Vasco dal Gama – constituent un chapitre important de ses poèmes commémoratifs. Sans vouloir donner une interprétation détaillée de ses textes, notons brièvement la façon dont Mallarmé – tout en adhérant à une tradition littéraire et observant les contraintes génériques – conjugue et détourne d'une manière originale les éléments quasi obligatoires du genre (le motif du monument funéraire, celui de « spargite flores », les topoi de la gloire et de l'immortalité de l'auteur à travers l'œuvre, l'inscription du nom du dédicataire) pour filtrer dans le poème ses propres préoccupations. Au niveau thématique, les tombeaux poétiques de Mallarmé procèdent d'une recherche d'un emblème funéraire adéquat, ils opèrent la substitution au monument réel d'un tombeau imaginaire dans l'esprit du défunt. Ce travail de transfiguration et de compensation qui se lit – à travers un réseau métaphorique complexe – aux niveaux thématique et intertextuel se double d'une pratique allitérative ou anagrammatique.

³⁰ Sur la poésie de circonstance de Mallarmé en général voir KAUFFMANN, *Op. cit.* ; BERSANI, Léo, *The death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982 et ZWERLING SUGANO, Marian, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University Press, 1992.

Dans un geste analogue à celui de la dispersion des cendres, l'auteur dissémine les phonèmes du nom du dédicataire à l'intérieur de son propre texte qu'il construit sur la prédominance de ces phonèmes. Décider de la valeur exacte de ces procédés ambivalents comme la décomposition du nom propre ou la citation (c'est-à-dire l'incorporation des paroles de l'autre à son propre discours par la voie intertextuelle) n'est pas notre propos. Retenons pour l'instant le procédé allitératif ou assonant (dans le cas de Poe) ainsi que la pratique anagrammatique³¹ par laquelle le nom de Verlaine – ou du Pauvre Lélian si l'on préfère – s'inscrit à l'intérieur de plusieurs vocables du sonnet.

Cette même technique, avec laquelle Mallarmé « grave » dans ses textes-tombeaux le nom et quelques citations de ces confrères, est employée par lui pour signer son hommage ambigu à Wagner. Cet hommage « boudeur » – sous l'apparence d'une célébration d'une forme nouvelle de l'art incarnée par Wagner – exprime « la mélancolie plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le luxe des mots pâlir³². » La célébration n'est qu'un prétexte, et le sonnet traite plus ou moins ouvertement du thème de la rivalité entre poésie et musique pour réaffirmer, malgré l'apparence, la primauté de la première. Comme dans sa rêverie sur Richard Wagner, Mallarmé prend ses distances et garde le privilège du dernier mot, en cachant les syllabes de son nom dans la suite phonique du dernier vers :

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Les deux autres hommages (celui dédié à Puvis de Chavannes et le sonnet intitulé *Au seul souci de voyager ...*) fournissent d'autres occasions d'autodéfinition pour la poésie³³. Dans le dernier, c'est le salut poétique qui se met au premier plan : suivant une allusion autoréférentielle par laquelle le texte se désigne comme tel (« – Ce salut soit le messager / Du temps »), l'évocation du voyage de Vasco – qui est censée être le « sujet » du poème – est reléguée au second plan derrière le « comme » du début du deuxième quatrain et – quoique élaborée durant dix vers – ne sert que de comparant au salut qui l'englobe. La pratique intertextuelle, l'embranchement sur l'extratexte littéraire en général ainsi que sur l'extratexte mallarméen, s'ajoute à cette astuce initiale : la vieille métaphore de la navigation et

³¹ Sur le procédé anagrammatique que Ferdinand de Saussure a cru découvrir comme une loi fondamentale de la littérature latine voir STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

³² Lettre de Mallarmé à son oncle le 17 février 1886, citée par B. Marchal dans son édition des *Poésies* de Mallarmé, Paris, Gallimard, 1992, p. 248.

³³ Pour une exploration originale de ce thème voir ROBB, Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, p. 95-106. Robb considère ces deux sonnets des arts poétiques à peine dissimulés et compare l'image du bâton « frappant dur » de l'*Hommage* à Puvis de Chavannes aux ronds de fumée d'un art poétique plus direct : *Toute l'âme résumée ...*

celle de l'oiseau sont également exploitées, d'une manière propre à l'auteur, au profit d'une autodéfinition de la poésie.

Naturellement, le plus souvent, c'est par le biais de la métaphore que s'élabore un métalangage implicite du texte sur lui-même ou sur son code. Il y a tout d'abord une longue tradition de métopoèmes métaphoriques qui, surtout concernés par les questions de la vocation poétique et de l'identité artistique, représentent le poète sous une de ses figures. Conformément à l'interprétation changée du rôle de poète, dans la seconde moitié du XIX^e siècle le répertoire classique des prototypes mythiques (Orphée ou Pan) s'enrichit de figures clownesques plus ou moins grotesques comme le pitre, le saltimbanque ou le Pierrot de la *commedia dell'arte*³⁴. Sans vouloir nous attarder sur ce type de poème, nous nous contentons de signaler que ces figures du poète connaîtront leurs avatars chez Mallarmé, qu'il s'agisse du pitre, du faune ou d'Igitur.

A côté de ces « portraits d'artistes », on peut distinguer un autre type de poèmes dont la thématique – grâce à certains indices textuels – peut être lue comme métaphore de l'écriture. Les métaphores privilégiées de ce type de poésie (différents oiseaux, ailes et plumes, fleurs, pierres précieuses, navigation, tissu, etc.) subissent un traitement particulier chez Mallarmé qui en détourne l'usage. Il intègre ces figures-clichés dans son propre univers métaphorique très consistant où, entre autres, il les fait souvent renvoyer, comme on verra plus loin, à des réalités prosodiques très concrètes. Comme toujours, il marque son adhésion à une tradition poétique mais, en même temps, il explore et exploite à fond les possibilités fournies par cette tradition en la rénovant ainsi de l'intérieur³⁵.

Arts poétiques plus ou moins dissimulés, prédilection pour la circonstance comme prétexte à l'écriture, emploi original de métaphores-clichés, quelques jeux prosodiques – jusqu'ici rien d'extraordinaire, pourrait-on dire. Empressé d'en savoir davantage, le lecteur se précipite alors sur un poème qu'on appelle – marquant ainsi son statut exceptionnel – le sonnet en -yx (*Ses purs ongles très haut...*) dont la première version a été un peu didactiquement intitulée par Mallarmé *Sonnet allégorique de lui-même*. On connaît le sort critique³⁶ de ce texte énigmatique, combien de tentatives ont été faites pour en élucider le sens qui, malgré une interprétation globale plus ou moins reçue résiste encore dans plusieurs détails à la compréhension et notamment dans l'interprétation du fameux « ptyx » qui reste un sujet de controverse. La première préoccupation de la plupart des commentateurs a été évidemment de rendre compte de ce « mirage interne des mots

³⁴ Cf. à ce sujet STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 et ZAYATZ BAKER, Dorothy, *Mythic masks in self-reflexive poetry : a study of Pan and Orpheus*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1986.

³⁵ Voir par exemple sa prise de position significative envers la prosodie classique et plus particulièrement envers l'alexandrin, son pivot.

³⁶ Sur les différentes interprétations de ce sonnet voir la note bibliographique correspondante dans MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985, p. 165-189 et une autre étude : LOWE, Catherine, « Le mirage de ptyx : implications à la rime », *Poétique*, n° 59, sept. 1984, p. 325-345.

mêmes » que désigne Mallarmé – dans son envoi du poème à Cazalis en juillet 1868 – comme une source possible du sens du sonnet (« s'il en a un », ajoute-t-il). Rendre compte donc d'un phénomène de mise en abyme à l'intérieur d'un « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons ». Certains critiques traitent ce sonnet comme un cas isolé ou comme le témoignage d'une étape précise de la poétique mallarméenne, d'une voie partiellement abandonnée plus tard ; d'autres³⁷ soulignent que si Mallarmé a supprimé le titre original, c'est parce qu'il avait perdu son sens et était devenu superflu, étant donné que pratiquement toute sa poésie ultérieure s'est construite d'après les mêmes principes. Pour eux, il s'agit d'une découverte, d'une première manifestation d'une technique qui devient ensuite dominante. Comme tel, le sonnet peut servir d'illustration à la technique réflexive des textes mallarméens en général.

Les limites de la présente étude ne rendent pas possible une exposition détaillée des mécanismes déployés dans ce sonnet. Quelques brèves remarques s'imposent cependant. La leçon à tirer du sonnet en -yx est avant tout cette manière complexe dont les éléments sont mis en rapport avec eux-mêmes, ce jeu d'échos formels grâce auquel le poème doit donner l'image d'une structure nécessaire. Comme l'écrit Bertrand Marchal :

... tout le poème témoigne ainsi du désir de saturer entre les mots les relations où se nouent les significations, de surdéterminer le langage, organisé et structuré en une forme qui exclue les mots improbables ou gratuits³⁸.

Où à en croire à Mallarmé :

... le hasard n'entame pas un vers [...] ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme³⁹.

Le sonnet multiplie alors les reflets sémantiques (onyx et ongles, Phénix et cinéraire amphore), les ambiguïtés syntaxiques (ce minuit, défunte nue) ou sémantiques (crédences, ptyx, agonise, selon) et les échos prosodiques. Parmi ces derniers, on note tout d'abord les rimes précieuses (avec ceci de remarquable encore que les rimes des tercets -ixe et -or inversent les formes masculines et féminines des rimes des quatrains -yx et -ore), et une rime fantôme (l'oryx, qui réapparaît néanmoins dans le texte sous forme de licorne), les rimes internes répétées ou inversées (le DECOR/DES liCORnes, au NORd vacante uN OR, rÊVe VESpÉRAL bRûLé PAR, ABOLI BIbeLOt d'InanIté sOnOre), les allitérations (Se fixe/De ScinTillaTions

³⁷ Voir par exemple ROBB.

³⁸ MARCHAL 1985, p. 174.

³⁹ Lettre à F. Coppée (5 déc. 1866), citée par H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1943, p. 227. Cf. encore : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » *Crise de vers*, in *O. C.* p. 366.

SiTôt le SepTuor) ou l'anagramme (ANGOISSE-AGONISE). N'oublions pas non plus cette trouvaille graphique par laquelle la rime initiale –yx à la fois figure et préfigure iconographiquement les deux types de mouvement – convergence et chiasme ou réflexion – qui dominent le sonnet⁴⁰. Le miroir comme métaphore du processus réflexif lui-même apparaîtra sous ses variantes (fenêtre, vitre, verre, lac gelé, pierre précieuse) dans de nombreux textes de Mallarmé avec d'autres formes de thématization de la réflexion et du repliement (cf. les figures du livre, des ailes d'oiseau, de l'éventail)⁴¹.

Arrêtons-nous un instant sur ces échos sonores qui, loin d'être de simples outils d'euphonie, font partie intégrante de l'architecture réflexive des textes. Éléments indispensables d'une construction symbolique, ils servent une musicalité proprement mallarméenne, la musique étant à entendre en tant que « l'ensemble des rapports existant dans tout »⁴². Que ces échos prosodiques ne soient pas de pures coïncidences mais des effets délibérés peut être facilement jugé à la lumière de la série des *Quelques médallions et portraits en pied*, où l'on trouve de nombreux exemples de jeux onomastiques fondés sur des références graphiques, phonétiques, anagrammatiques, étymologiques ou sémantiques⁴³. Les appareils prosodiques découverts dans le sonnet en –yx sont omniprésents dans la poésie versifiée de Mallarmé ainsi que dans sa prose. Nous nous proposons d'en donner quelques exemples éclatants en tenant compte des problèmes qu'une énumération pareille implique⁴⁴. En ne citant que quelques vers tronqués sans contexte en illustration d'un procédé, nous ne pouvons pas faire voir d'échos plus distants, disséminés dans le texte entier, ni rendre compte du rôle d'un tel mécanisme dans l'économie totale du sens.

Une autre difficulté réside dans la notation : il est impossible de différencier les phonèmes des graphèmes – pourtant le travail littéral de Mallarmé s'étend sur les deux. Comme si la gestion conjuguée du sens et des sonorités n'avait pas posé suffisamment de problèmes, Mallarmé s'inventa une contrainte supplémentaire : tenir compte des graphèmes. En renvoyant la littérature à son étymologie, il a

... pris soin de conserver [...] une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers⁴⁵.

⁴⁰ Cf. LOWE, *Op. cit.*

⁴¹ Sur ces figures constantes voir avant tout RICHARD, *Op. cit.*, p. 172-183. et 223-226.

⁴² *Crise de vers*, in *O. C.*, p. 368.

⁴³ Voir ROBB, *Op. cit.*, p. 14-31.

⁴⁴ Nous avons puisé ces exemples dans des études différentes ainsi que dans nos propres lectures de Mallarmé.

⁴⁵ *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 646.

Pour voir comment il a mis terme à l'emploi uniquement euphonique des phonèmes et des graphèmes et fait de la lettre la plus petite unité sémantique, pour comprendre comment l'activité littéraire du texte mallarméen est impliquée dans l'économie générale de la signification du texte dont « elle peut même, à l'occasion, inverser tout à fait ou transgresser le sens », nous renvoyons le lecteur à l'étude fort intéressante de Jean-Pierre Ramet⁴⁶.

Mais revenons aux échos sonores. Pour des raisons de commodité et en occultant un peu ainsi le caractère propre à telle ou telle technique, nous traitons ensemble les répétitions sonores (ou graphiques) qu'on pourrait étiqueter respectivement d'allitérations, de rimes internes, de rimes inverses ou de contrepèteries. Ces figures sont souvent conjuguées et, faute de pouvoir expliquer chaque exemple en détail, nous laissons le lecteur les déchiffrer lui-même. (Pour éviter toute confusion, nous n'avons pas gardé les majuscules originales).

<i>Salut :</i>	RIEN, cette écume, vIERge vERs Telle IOIN se NOIe une troupe de sIRENes mAINTe à l'EnvERs d'HIVERS ... IVRESse SaLuT ... SoLiTuDe, réCif, éToiLe aVIDE / D'IvrEsse
<i>L'Après-Midi d'un Faune :</i>	sol des cent iRIS, son Site / IIS savent S'Il a bien été l'enfant abDiQue son eXtase / et DoCte Déjà par chemins sEPULCRé ... PULCHERie (voir aussi les rimes complexes)
<i>Victorieusement fui ... :</i>	FUI le sULcide beau un tRESOR pRESOmptueux de tête un Peu de PuéRil tRiomphe toujouRS à ReSPiRer si tu nouS en PéRiSSons
<i>Le Tombeau de Charles Baudelaire :</i>	outré une INDe spleNDIde et trouble Temps, CaP Que ta POUPe dOUBLE jaMAIs à lA MÊme chiMÈre sylPHe de ce Froid plaFond une DenTELLE s'abolit / Dans le DouTe Du Jeu suprême éTernELLE ... TELLE TristeMENT DORT une MANDORE tELLE QUE vers quELQUE fenêtre la TORse et naTive nue
<i>Au seul souci de voyager ... :</i>	
<i>Surgi de la croupe ... :</i>	
<i>Une dentelle s'abolit ... :</i>	
<i>Quelle soie aux baumes de temps ... :</i>	

⁴⁶ RAMET, Jean-Pierre, « Le point sur le i. Une forme de jouissance dans le texte de Mallarmé », *Revue d'Etudes Françaises* publiée par le Département d'Etudes Françaises et le Centre Interuniversitaire d'Etudes Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, n° 5, 2000, p. 141-147. Voir aussi BONNEFIS, Philippe « L'Activité littéraire », *Revue des Sciences Humaines*, n° 142, avril-juin 1971.

	que, hORS De Ton miROir Tu Tends les TROUs De Drapeaux
M'introduire dans ton histoire ... :	dIS SI je ne suIS pas joyeux ...
	rubIS
A la nue accablante tu ... :	coMMe MOURiR pOURpRe la ROU
	BASSe de BASalte et de laves
	tu/le sAIS écume, mAIS y baves
	L'ABîme ... Le sI BLANc ... Le fLANc
	ENfANt
Eventail de Méry Laurent :	cette FRIGIdIté se Fond / en du RIRE de
	FleuRIR IvRE
	l'aRÔME EmanE de MERy

A côté des ces répétitions phoniques, faisons mention aussi des calembours comme « Ô de – Ode » (*Toast funèbre*), « des astres – désastre » (*Le Tombeau d'Edgar Poe*), « d'égout – dégoût » (*Le Tombeau de Charles Baudelaire*) ou « vertige – vers tige » (*Autre éventail*).

Il est évidemment risqué de discourir de ce qui manque dans un texte, mais l'absence peut être aussi significative, surtout si un mot qui « hante » le texte sémantiquement apparaît sous une forme phonétique cachée. C'est le cas par exemple des anagrammes sylphe-fils (*Surgi de la croupe ...*), MAInt RICHe MAIs CHu tRophée – chimère (*Tout Orgueil ...*) ou Papphos – Sappho (*Mes bouquins refermés ...*). Ce dernier exemple est en même temps une rime fantôme, une rime qui n'a pas été utilisée mais dont le sens travaille le texte en s'intégrant dans son réseau sémantique – ainsi langage et voile dans *Salut*, avarie dans *Au seul souci de voyager ...*, songe (qui fait écho à la rêveuse du premier vers) dans *Autre éventail*, miroir, choir et Orphée (qui hante les rimes en –phée et –oir, ainsi que les mots immORTelle, ORgueil, tORche, tous dans le premier quatrain) dans *Tout Orgueil ...*, encensoir dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire* ou deuil dans *Sur les bois oubliés ...*.

Une des clés de la poésie mallarméenne est à chercher dans sa relation à la rime, ce « luxe essentiel à la versification⁴⁷ ». En dehors de la prédilection parnassienne de Mallarmé pour les rimes riches et difficiles, c'est son goût pour les mots sans ou avec très peu de rimes qu'a découvert Graham Robb. Grâce à l'étude du *Dictionnaire des rimes françaises* de Jacques Heugel⁴⁸, Robb s'est rendu compte de la présence massive dans le vocabulaire de Mallarmé de mots qui n'ont pas de rimes dans la langue française ou qui riment avec très peu d'autres mots – comme « sylphe, simple, hurle, pourpre, humble, sépulcre, monstre, docte, sceptre, triomphe, thyrses, luxe, vaincre, siècle, spectre, hymne, marbre, divulgue, défunte/emprunte, trouble/double, écorche/torche, moins/témoins, ongle, nymphe, cadre, temple » ou « vergue » pour ne citer que les plus patents. (Ce n'est peut-être

⁴⁷ *Planches et feuillets*, in *O. C.* p. 327.

⁴⁸ HEUGEL, Jacques *Dictionnaire des rimes françaises*, Paris, Editions de « Psyché », 1941.

pas par hasard non plus qu'on trouve le pronom indéterminé sans rime « quelque » devant tellement de substantifs dans les *Poésies* : « miroir, sentier, noir mélange, funeste moule, vergue, fenêtre, gazon, perdition haute, guivre, apparence, cigare »). Outre leur résonance typiquement mallarméenne, beaucoup de ces mots récurrents occupent une place importante dans l'univers métaphorique de l'auteur.

Cette découverte initiale du statut privilégié de la rime et de la prosodie en général chez Mallarmé – qui est largement attesté par ses *Vers de circonstance*⁴⁹ ainsi que dans ses écrits critiques – a conduit Robb à lire sa poésie en accord avec un système de règles prosodiques qu'elle observe et auquel elle renvoie sans cesse. Dans les écrits critiques de Mallarmé il atteste ainsi une métaphorique constante renvoyant à des réalités prosodiques – les figures les plus fréquentes qui représentent une rime étant : « jeu, preuve, sceau, sourire, oiseau, ses deux ailes et son vol, fleur, pierres précieuses, luxe, richesse, gardienne » et « baiser ». Parallèlement au drame solaire, il découvre ensuite ce qu'il appelle le drame du vers – un drame qui raconte les activités fictionnelles de la rime personnifiée⁵⁰ – et affirme que la plupart des poèmes d'après 1868 peuvent être lus comme des allégories prosodiques d'eux-mêmes. Il donne une lecture thématique des aspects formels du vers mallarméen, une lecture dans laquelle « formal elements usurp some of the functions of theme and draw attention to the conditions of the poem's production⁵¹ ». Evidemment, il y a différentes étapes dans l'évolution du drame, et Robb en suit les métamorphoses

... from a descriptive, « imitative » use of prosodic features, to a metaphorical use – in which the events of the poem are reenacted in the verse itself or described in terms that can also be applied to verse [...]. Finally to the full prosodic allegory, where verse is treated as the primary source of everything⁵².

C'est dans cette prosodie figurée, dans cette représentation allégorique des fonctions du vers que Robb voit le caractère autoréférentiel propre à la poésie mallarméenne et ce qui souligne sa distance méthodologique de ses confrères symbolistes. Quoiqu'on puisse contester telle ou telle interprétation ou remarque individuelle, la pertinence de la méthode est indiscutable : elle révèle un aspect fondamental de l'écriture mallarméenne qui n'a pas encore été exploré dans toute son ampleur et qui parfois seul permet d'élucider certains des textes plus obscurs.

⁴⁹ « ... the principal function of nearly all the *Vers de circonstance* [...] is to lead up to a rhyme. Often the rhyme is deduced from a name, which implicitly makes a linguistic point with philosophical connotations: names which seem at first immune to the poet's interference can after all be incorporated into verse. The rhyme which makes this assimilation possible therefore comes to represent a poetic victory. » ROBB, *Op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ « The very process of producing rhyming verse constitutes for Mallarmé an allegorical drama [...] The writing of the poem represents a victory over the arbitrary nature of language, and the poem itself, apart from its ostensible function as a homage, a toast, a tableau or the address on an envelope, tells the story of how this victory was won or the battle lost. » *Ibid.*, p. X.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 185-186.

L'accentuation des aspects matériels des mots témoigne chez Mallarmé d'une conscience aiguë d'un potentiel symbolique de la langue jusqu'alors peu exploité et d'une exploration méthodique des moyens de signification du langage à travers une œuvre où « le principe [...] n'est – que le Vers ! » et « le sujet apparent n'est qu'un prétexte », un motif parmi d'autres dans le « système agencé » du vers⁵³.

⁵³ *Solennité*, in *O. C.*, p. 333 ; lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 31 déc. 1865 et *Diptyque II. La Littérature*, in *O. C.*, p. 850 : « le vers, système agencé comme spirituel zodiaque ».

L'Étranger et Laquelle est la vraie ? **– Deux allégories du genre –**

László SUJTÓ

À Patrick Robiano et Louise Monti.

Plusieurs pièces des *Fleurs du mal* contiennent des esthétiques : *Correspondances*, *Hymne à la Beauté*, *Paysage*, *Rêve parisien*, etc. Je me propose d'étudier ici deux textes auto-réflexifs du *Spleen de Paris* qui sont à mon avis des allégories du genre dont l'avènement entraînera, avec l'expression de Barbara Johnson, « la seconde révolution baudelairienne¹ ».

L'ÉTRANGER

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !

Comme il s'agit de la pièce liminaire du recueil, la comparaison entre *L'Étranger* et *Bénédiction* des *Fleurs du mal* s'offre tout spontanément. Ni l'un ni l'autre ne sauraient être considérés comme des portraits authentiques de l'artiste par lui-même, et le témoignage qu'ils apportent respectivement sur les visées artistiques de Baudelaire est sujet à caution. L'auteur des *Fleurs du mal* cultivera une poésie qui ne sera pas faite que « de pure lumière », et celui du *Spleen de Paris* ne consacrera pas son volume entier à la célébration des « nuages », quoi qu'on doive entendre par ce mot. Les commentateurs mettent en lumière les références au Christ dans les deux textes : le

¹ JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

héros du poème en vers doit expier les péchés de l'humanité², tandis que la vraie patrie de l'Étranger est dans un ailleurs indéterminé³. Ici comme là, l'art apparaît comme une ascèse, comme une rupture totale avec les valeurs matérielles, voire terrestres ; il éclôt dans une solitude totale où toute attache humaine a disparu. Dans les deux cas, l'artiste refuse d'adopter la vision et les valeurs communes. Mais il semble que l'Étranger cultive sa différence plus consciemment que le poète de *Bénédiction* : celui-ci se voit encore comme une représentant de l'humanité⁴, alors que celui-là affirme obstinément son altérité⁵ dans chacune de ses phrases. En outre, l'Étranger ne semble pas souffrir de sa solitude : il accepte sa condition avec impassibilité, et seuls la quête impossible de la beauté et les problèmes de l'expression poétique (voir sa dernière phrase) doivent le préoccuper. D'un texte à l'autre, le milieu social et le statut de l'artiste (au moins dans les yeux de Baudelaire) ont changé. L'artiste demeure un incompris⁶, mais déjà l'Étranger n'est pas haï : d'objet d'exécration, il est devenu énigme, objet de curiosité. C'est le « prince des nuées » de *L'Albatros* qui n'est plus exposé aux brimades de l'équipage. Il apparaît comme un personnage hors du commun et enveloppé d'un mystère qui fascine ses semblables et qui les incite à le deviner. Le moindre mépris ou aversion ne perce dans les questions de son interlocuteur qui l'interroge pour le connaître, et non pour le juger. Dans *Bénédiction*, la rupture était totale entre l'artiste et la société, alors que dans le poème en prose, le dialogue tend à jeter un pont au-dessus de l'abîme qui les sépare. Le milieu bourgeois (les valeurs affichées par l'Interlocuteur – famille, patrie, richesse – sont des valeurs bourgeoises par excellence) tente de s'ouvrir à l'artiste : les paroles de l'Interlocuteur, avec leur ton un peu pathétique, marquent de la déférence, et le tutoiement indique une certaine familiarité avec l'autre et la volonté de rapprochement ; par contre, le vouvoiement employé par l'artiste montre que celui-ci tient à garder ses distances avec le milieu qui l'entoure. Notons que rester « étranger au monde et à ses cultes⁷ » n'implique nullement que l'artiste ignore ceux-ci : son avant-dernière phrase révèle qu'il connaît même les pensées et les penchants les plus inavoués de ses contemporains. (L'Interlocuteur haït Dieu parce que

² Selon Claude Pichois, les quatre premières strophes du poème « constituent une inversion de la Salutation angélique et de la réponse de la Vierge telles que les rapporte saint Luc ». Voir BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, 2 vol., t. I (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 833. Je cite désormais cette édition en indiquant, dans le texte et les notes, le tome et la page.

³ GALAND, René (*Baudelaire. Poétique et poésie*, Paris, Nizet, 1969, p. 465-466) entend dans les paroles de l'Étranger « l'écho ironique de celles du Christ » (« Mon royaume n'est pas de ce monde », etc.).

⁴ Il parle de « nos impuretés », alors que rien n'indique dans le texte qu'il ait jamais commis le moindre des péchés.

⁵ Dans la pièce suivante, *Le Désespoir de la vieille*, la protagoniste est punie pour avoir été aveugle à sa différence et pour avoir voulu agir comme tout le monde.

⁶ Notons que dans l'économie des *Fleurs du mal*, la situation du poète, telle qu'elle est décrite dans *Bénédiction*, a valeur d'un cliché romantique bientôt dépassé. De plus, l'accumulation des horreurs inouïes finit par donner à cette pièce l'air d'une parodie.

⁷ Lettre à sa mère du 5 juin 1863. BAUDELAIRE, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, 2 vol., t. II (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 305.

si celui-ci n'existait pas, il ne devrait pas craindre la damnation éternelle et pourrait ainsi obéir à l'impulsion de tous ses désirs.) En outre, ce monde bourgeois n'est pas imperméable à l'art : non seulement l'Interlocuteur considère l'amour de la beauté comme aspiration légitime⁸ (et il doit avoir lui aussi une beauté à sa mesure, qui n'a, bien entendu, rien de commun avec le suprême idéal de beauté de l'artiste), mais, sans doute par courtoisie, il s'efforce aussi d'employer le langage de l'autre. Il parle en vers : ses deux premières phrases, de même que sa dernière question, sont presque des alexandrins réguliers ; dans « Tes Amis ? » et « Ta patrie ? », la reprise de [t] fait écho non seulement aux quatre « ni » de la réponse précédente de l'Étranger, mais aussi à « Qui » et à « dis », mots essentiels de la question initiale ; et lorsque l'Étranger refuse de se plier au jeu (sa deuxième et sa troisième phrases, quoique formulées dans un langage soutenu, sont on ne saurait plus prosaïques), l'Interlocuteur persévère à versifier, et fait rimer « beauté » et « étranger » avec « située ». En outre, « or » reprend deux phonèmes du mot précédent « immortelle », qui reviennent aussi dans « extraordinaire », un peu comme si l'Interlocuteur soulignait ainsi la reconnaissance du fait que les valeurs affirmées par l'autre se situent en dehors de la sphère de la matérialité. Pour l'Interlocuteur, il s'agit avant tout de cerner, d'identifier l'Étranger en le faisant parler : le [i] du « Qui » initial revient d'abord dans « dis » (où la consonne sonore [d] relayant le [k] sourd rend le ton plus insistant), puis dans « Tes amis ? » et « Ta patrie ? », toujours en position accentuée, tandis que les quatre « ni » de la première phrase de l'Étranger font ressortir non seulement son déracinement total, mais aussi (par la consonne « négative » précédant le [i] interrogatif) son refus obstiné de se laisser identifier. Les questions « Qui aimes-tu le mieux... ? », « qu'aimes-tu donc... ? » équivalent à « Qui es-tu ? », « Qu'est-ce que tu cherches ? » : l'homme se définirait ainsi par ses attaches et ses désirs⁹.

Les « merveilleux nuages » représentent l'idéal difficilement formulable de l'Étranger. Leur caractère immatériel contraste de manière flagrante avec la matérialité des valeurs proclamées par l'Interlocuteur. Ils évoquent l'objet de la quête d'un Baudelaire surnaturaliste, pour qui l'art est un dévoilement et un dépassement, permettant de saisir l'essence intime des choses : c'est le poète de *Correspondances* ou d'*Élévation* qui veut « S'élancer vers les champs lumineux et sereins », et qui « comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes » (I/10). Mais le surnaturalisme est déjà dépassé en 1862, lorsque les *Petits Poèmes en prose* paraissent

⁸ La curiosité bienveillante de l'Interlocuteur semble correspondre aux vœux du jeune Baudelaire, qui, dans l'introduction au *Salon de 1846*, croyait encore à une entente et une harmonie possibles entre bourgeois et artistes (II/415-417).

⁹ *La Chambre double*, bel exemple de l'esthétique du « surnaturalisme et ironie », dénonce le désir physique présidant obscurément à la création artistique : la magnifique chambre de la première partie n'a été imaginée que pour accueillir l'« Idole », dont le surgissement est suivi presque immédiatement de l'apparition du mot assez vulgaire « mirettes ». Bien entendu, Baudelaire ne s'est pas trompé de registre : le choix du terme dévoile la vraie nature et la véritable origine de « la souveraine de [s]es rêves », qui n'est et n'a été que l'objet d'un désir « vulgaire ». Cette dégradation entraîne l'effacement brutale de la scène splendide et la perte du majuscule : on trouve déjà « idole » dans la seconde partie de la pièce.

dans *La Presse* d'Arsène Houssaye. À cette date, on doit y voir plutôt le reflet des notions clés de l'esthétique baudelairienne de la modernité¹⁰ : les nuages sont par excellence des phénomènes qui s'offrent le mieux à celui qui s'applique à « tirer l'éternel du transitoire¹¹ ». (Leur caractère « transitoire » et « fugitif » est souligné par le fait que l'Étranger les aperçoit « là-bas », c'est-à-dire au moment où ils sont sur le point de disparaître au-dessous de l'horizon. Impalpables, insaisissables, ils indiquent aussi la difficulté de l'entreprise artistique. Ils sont créateurs d'obscurité : or la traduction poétique de contenus obscurs réclame des moyens d'expression capables de véhiculer cette obscurité¹². Leur aspect changeable renvoie peut-être à une poésie de la polyvalence du sens : un même texte porteur d'un réseau de différentes significations cohérentes qui ne s'excluent ni ne s'infirmement réciproquement.

Mais on peut aussi voir dans ce texte le dialogue de deux « moi » baudelairiens. Il s'agirait alors de deux pôles extrêmes de sa personnalité dont il ne peut assumer pleinement ni l'un ni l'autre, et entre lesquels il cherche à créer un équilibre, un compromis. L'Interlocuteur serait alors son moi social (bourgeois), ancré dans le monde, qui connaît son moi poétique et accepte même de s'effacer devant ce dernier. L'Étranger serait son moi d'artiste qui s'élève (ou du moins veut s'élever) au-dessus du monde, et qui prétend ignorer le moi social. Mais, de toute façon, le Baudelaire de 1862 n'est plus celui de l'époque de *Bénédiction* ou d'*Élévation*. L'Interlocuteur est bien entendu l'homme qu'il n'a jamais été et qu'il ne pourra jamais être, tandis que l'Étranger, c'est « le vieil homme », le poète qu'il n'est plus (et qui lui est aussi étranger déjà) – bien que ses grandioses ambitions de jadis constituent toujours pour lui une tentation : l'Étranger est un ancien « docile amant » désabusé de la Beauté de la pièce XVII, qui a dû abandonner sa quête impossible (« Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle »). Il lui faudrait donc trouver un point d'équilibre qui se situe à mi-chemin entre le conformisme matérialiste de son temps et un art qui se veut un dépassement de la réalité.

Mais le fait qu'il s'agit de la pièce liminaire du volume nous invite à voir dans ce texte plus que le dialogue de l'artiste et du bourgeois, du moi social et du moi poétique. À mon avis, *L'Étranger* peut être aussi considéré comme l'allégorie d'un genre qui devait prendre ses lettres de noblesse avec *Le Spleen de Paris*. Comme l'Étranger, le poème en prose est sans antécédents, sans attaches, sans parenté ; il est coupé de tout autre texte, et plus encore qu'un poème en vers : on chercherait en vain dans *Le Spleen de Paris* quelque chose d'analogue à « l'architecture secrète » des *Fleurs du mal*, puisque chaque pièce « y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement¹³ » ; au lieu de retracer les étapes d'une quête à la fois ontologique,

¹⁰ « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (*Le Peintre de la vie moderne*, II/695).

¹¹ *Ibid.*, II/694.

¹² Dans *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, il gratifie Victor Hugo de ce don unique : « Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément révélé. » (II/132).

¹³ Cf. la dédicace à Arsène Houssaye, I/275-276.

existentielle, esthétique, sentimentale, etc., les poèmes en prose de Baudelaire voient le jour sous le signe de la fragmentation et de l'inachèvement, malgré des liens thématiques évidents entre certaines pièces. C'est un genre cosmopolite, sans patrie – alors que *Les Fleurs du mal*, notamment en raison de la fréquence des alexandrins, sont un recueil de vers français. C'est un genre banni, ou au moins à peine toléré : auteur d'un *Petit Traité de poésie française*, Banville a répondu encore par un « non » catégorique à la question : « Peut-il y avoir des poèmes en prose¹⁴ ? » Le poème en prose ignore les conventions, les règles, les valeurs communément admises ; c'est un genre qui se situe en dehors de tout ordre établi (il est « extraordinaire »), et qui se donne ses propres lois ; son unité, sa cohésion viennent de structures *sui generis*. C'est un genre qui naît de la fusion de la poésie et de la prose : il peut se présenter comme la poétisation de la banalité de la vie (les paroles de l'Interlocuteur comportent bien des éléments prosodiques de la poésie), ou comme la prose la plus prosaïque (la plupart des phrases de l'Étranger n'ont en elles-mêmes rien de poétique), dont la poéticité vient de sa force de suggestion : les « merveilleux nuages » s'entourent de tout un halo de significations. Ils désignent l'innommable ; l'Étranger emploie ce mot parce que ce qu'il veut dire ne peut pas être dit autrement ; ces textes racontent ce qu'on ne peut pas raconter en langage discursif. Comme la poésie en vers, la poésie en prose raconte l'ineffable, il essaie de traduire des contenus non linguistiques : il veut « s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », lit-on dans la dédicace à Arsène Houssaye (I/275-276)¹⁵. En outre, c'est un texte où toute référence à une situation concrète est supprimée : en principe, ce dialogue aurait pu se dérouler non seulement dans la France bourgeoise du milieu du XIX^e siècle, mais aussi à n'importe quel moment de l'histoire, et sous n'importe quelle latitude. Tout s'y meut dans l'a-temporalité d'un *no man's land* – comme l'Étranger, son Interlocuteur, et surtout les nuages¹⁶.

On serait même tenté de dire que ce dernier mot est créateur d'une synthèse suprême, quoique travaillée par une tension tenace. La voyelle dominante de la dernière phrase est le [a] qui se retrouve, toujours en position accentuée, dans les trois « nuages », dans les deux « là-bas » et dans « passent » ; cette voyelle, premier son de l'alphabet marquant l'ouverture¹⁷ relie à la manière d'une copule ou d'une préposition le [y] de « tu » et le [3] de « je » (sur les six phrases de l'Étranger, cinq commencent par « je » ou « j' »), et ces échos des deux pronoms personnels s'unissent dans un

¹⁴ Cité dans Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, édition critique par Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969, p. XXIV.

¹⁵ Un commentateur, DELESALLE, Jean-François, a rapproché cette phrase d'un passage des *Marginalia* de Poe, où le poète américain se propose d'étudier « a class of fancies [...] which are not thoughts, and to which, as yet, I have found it absolutely impossible to adapt language. [...] They seem to me rather psychal then intellectual ... ». Cité par PICHOS, I/1308-1309.

¹⁶ L'« action » de la grande majorité des poèmes du *Spleen de Paris* pourrait en effet avoir lieu n'importe où et n'importe quand.

¹⁷ Cf. KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978 (coll. « Points »), p. 245.

« nous » ébauché par le [n] inaugural – comme si le mot, par sa forme phonique, tentait de créer un rapprochement, voire une fusion entre le moi social et le moi profond, entre l'artiste et la société, entre la poésie et le prose. Fermant une syllabe porteuse de l'accent d'intonation – la dernière syllabe du texte –, le [3], consonne palatale chuintante, crée cependant un effet de tension prolongée.

Le problème de la même dualité, le même attrait simultané de deux pôles entre lesquels il faut trouver un équilibre, la même volonté de réaliser la fusion des contraires se lit d'une manière plus explicite dans la pièce XXXVIII du *Spleen de Paris*.

LAQUELLE EST LA VRAIE ?

J'ai connu une certaine Bénédicte, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.

Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterrée, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières. C'est moi qui l'ai enterrée, bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.

Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire :

« C'est moi, la vraie Bénédicte ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ! »

Mais moi, furieux, j'ai répondu : « Non ! non ! non ! » Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

Le nom des deux protagonistes (*Bénédicte* = « bien dite ») et le titre « L'Idéal et le Réel », sous lequel la seconde version du poème a paru dans le numéro du 7 septembre 1867 de la *Revue nationale et étrangère*¹⁸, indiquent d'emblée que le texte a pour sujet le choix entre deux écritures, entre deux orientations esthétiques.

La première Bénédicte est une sorte de phénomène divin dont les yeux inspirent « le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire »¹⁹ à son adorateur – à savoir la volonté de créer des œuvres grandioses, magnifiques et illustres, capables de célébrer dignement cet idéal suprême. Cette Bénédicte est donc un idéal difficilement

¹⁸ Voir les notes y relatives de PICHOS, I/1344.

¹⁹ Aux yeux de Baudelaire, il s'agit de tentations qui sont à la fois divines et diaboliques. Dans *Les Tentations, ou Éros, Plutus et la gloire* (pièce XXI), ces dons sont offerts dans son rêve au poète par « deux superbes Satans et une Diabesse » qu'il prend « d'abord tous les trois pour de vrais Dieux », et qui ne sont pas sans rappeler la Sainte Famille.

accessible : elle ne pourra jamais être assez *bien dite* (elle est « trop belle ») ; aussi la première femme ne prend-elle pas la parole dans le texte²⁰. Elle est invivable, si bien que c'est la vie même qui la tue : elle meurt au moment où le printemps refléurira la nature. Elle est si sublime, elle est si surhumaine qu'elle ne survit pas au contact avec le réel, avec l'humain : elle meurt peu après que le poète l'a connue – au sens biblique aussi, ce qui est attesté par l'apparition insistante de l'expression « j'eus fait sa connaissance » dans la phrase suivante. La bière se referme sur un art du bien dire que n'est plus le sien : elle contient *Les Fleurs du mal* auxquelles il entend ne plus toucher (même si en réalité il se propose de remanier l'architecture du recueil en introduisant dans une édition définitive les pièces condamnées et celles ne figurant pas encore dans l'édition de 1861). Le bois dont le cercueil est fait est « parfumé », rappelant une nouvelle fois le rôle des parfums dans *Les Fleurs du mal*. Il est aussi « incorruptible », ce qui veut dire que son contenu restera immortel dans la mort (les yeux de Bénédicte faisaient « croire à l'immortalité »), et que ce cercueil hermétiquement fermé interdira pour toujours l'accès du poète à son idéal de naguère. On assiste donc à une mise au tombeau volontaire de la poésie de l'idéal et de la poésie en vers, mais on sait aussi que cet art défunt constituera néanmoins un appel, une incitation, une sollicitation permanents pour le poète : ses yeux restent « fichés » sur la tombe.

L'apparition de la seconde Bénédicte marque l'intrusion ironique de la vie et de la réalité dans le climat de la mort et de la rêverie. L'envoûtement qu'elle exerce sur la poète est moins avoué. La seconde Bénédicte est aussi belle : le texte ne le dit pas, certes, mais elle est qualifiée de « bizarre », et on sait depuis l'*Exposition universelle* (1855) qu'aux yeux de Baudelaire la bizarrerie est une des composantes indispensables du Beau²¹. C'est une beauté ramenée à des proportions humaines : elle ressemble étrangement à la défunte – ce qui est une autre preuve de sa beauté –, mais c'est « une petite personne », ce qui implique que la première Bénédicte était grande : le Baudelaire de *Spleen et Idéal* concevait la beauté en de grandes proportions²². Elle n'a rien de grand ni de glorieux ; elle est violente, elle est criminelle (« fameuse canaille ») : elle est pareille à la Beauté décrite dans « Hymne à la Beauté », à ceci près qu'elle prend la parole, pour rendre plus insistante l'intrusion de la réalité qui revendique ses droits par sa bouche. Elle est petite, elle est très « terre-à-terre » : elle est pour ainsi dire l'incarnation de petits *textes* en prose. Elle réclame un art du bien dire enraciné dans le présent (elle piétine « sur la terre fraîche ») ; pressante et agile, elle semble exiger des œuvres de courte haleine produites en grand nombre et exécutées

²⁰ Dans le sonnet de *La Beauté des Fleurs du mal*, c'était pourtant la Beauté qui a dû prendre elle-même la parole pour se décrire, car les poètes étaient incapables de la célébrer comme elle l'eût mérité : leur éternel amour demeurerait muet.

²¹ « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. » (II/578 ; l'italique est de Baudelaire).

²² Voir en particulier *La Géante*.

avec rapidité, à la manière du Guys du *Peintre de la vie moderne*²³. Mais elle a quelque chose de maladif aussi : elle est hystérique, tandis que la première Bénédicta infuse plutôt de la mélancolie à son adorateur, et cela non seulement en raison du deuil lié à sa perte, mais aussi à cause des « plus hautes pensées » (de grandeur, de beauté, de gloire) qu'elle fait naître en lui²⁴. La seconde Bénédicta rit : bien sûr, elle se moque de Baudelaire et de son deuil, mais ce rire est aussi une promesse : l'ironie et le grotesque, tons affectionnés par Baudelaire mais s'adaptant mal à la poésie en vers, pourraient être exploités amplement dans les poèmes en prose. C'est une beauté qui célèbre la disparition de l'idéal : c'est la figure d'un art né de la mort, de la mort de l'idéal.

Le dernier paragraphe est placé sous le signe d'une ambiguïté volontaire et très signifiante. Le poète frappe la terre du pied pour refuser la sollicitation de la prose réaliste, et par ce même geste il se rapproche de nouveau – par accident, semblerait-il, mais en réalité *fatalement* – de son idéal défunt. Désignant le membre viril depuis la tradition biblique, la jambe qui s'enfonce dans la terre où gît la morte naguère aimée évoque l'acte sexuel²⁵. Le poète pris au piège se compare à un loup, animal vorace par excellence, qui veut se repaître des restes de l'idéal. La fin du texte – « je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal » – peut être interprétée de deux manières : est-ce à la fosse que le poète demeure attaché, ou bien à l'idéal qui est enterré dans cette fosse ? Comme il est impossible de décider, on doit considérer que les deux sens sont simultanément valables : le poète reste prisonnier à la fois de son idéal et du tombeau (de la non-existence) de cet idéal.

Le nouvel art du bien dire si situe à mi-chemin entre ceux incarnés par les deux Bénédicta. Il naît de la tension entre un réel qui ne le satisfait pas, et un idéal qui n'existe pas. La terre enveloppe la bière de la première Bénédicta : le poème en prose est le tombeau de la poésie en vers. Le pied (n'oublions pas que c'est aussi un terme de métrique) est immobilisé par la terre, et le poète est doublement pris au piège : il est prisonnier de la terre qui est à la fois la prose du monde et la sépulture de la poésie de l'idéal. Son art sera donc marqué à la fois par l'idéal (dont le désir le hantera toujours) et la mort de ce même idéal (dont il va s'alimenter). C'est un art qui a rompu

²³ « ... il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution » (II/686). Avant Guys, c'était Delacroix que Baudelaire a loué pour son « exécution agile et décisive. » (*Salon de 1859*, II/625).

²⁴ Sur cette double influence de la mélancolie (« exaltation et abattement »), voir STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47-48. Parmi les états pathologiques frôlant la folie, c'est la « fureur » qui semble être le propre des artistes favoris de Baudelaire : pour Delacroix, « le travail [...] alors n'était plus seulement une passion, mais aurait pu s'appeler une fureur » (II/763), tandis que Guys est animé par « un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. » (II/699).

²⁵ Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire établit ainsi l'analogie entre l'acte créateur et l'acte sexuel : « j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. » (II/690 ; les italiques sont de Baudelaire).

délibérément avec ses ambitions et ses techniques jugées désormais désuètes (le poète dit deux fois qu'il a enterré lui-même la première Bénédicta) et qui veut « être de son temps », mais qui ne se laisse pas investir entièrement par la vie : il est fatalement nécrophile (la jambe) et nécrophage (le loup). C'est que sans les yeux rivés sur le tombeau de la poésie de l'idéal, les petits *textes* en prose de la seconde Bénédicta ne seraient jamais devenus des petits *poèmes* en prose. Leur emprise simultanée fut nécessaire pour que Baudelaire pût chanter en prose la mélancolie, *le Spleen* de la ville hystérique *de Paris*.

Autopacte claudelien d'un moi Le recueil de sonnets d'Alain Bosquet

Veronika BAKONYI

Le recueil de sonnets d'Alain Bosquet, *Sonnets pour une fin de siècle*, avec ses trois grandes parties (les sonnets *externes*, *internes* et *suspendus*) répartissent le genre du sonnet en fonction de la philosophie bergsonienne. Cette dernière s'avère susceptible de transformer même les catégories esthétiques. En effet, les parties suivent les étapes de la connaissance poétique telle qu'elle est mise en œuvre par Paul Claudel dont l'œuvre témoigne d'une forte influence de la métaphysique de Bergson. A propos de l'image bergsonienne de la Terre dansante, faisant appel au Temps, Claudel écrit : « tout cela observe la mesure, garde *le temps*, reprend et pousse la phrase ailleurs commencée, expose et nourrit le thème, conclut l'accord¹. » C'est la *connaissance de construction*. Claudel et Bergson envisagent la création artistique et poétique comme une problématique relevant de la métaphysique. L'art poétique selon Claudel met en jeu la lecture, l'interprétation lors de la connaissance de la construction :

... chaque seconde vient accroître le *Passé*, ce qui a reçu une fois l'existence. [...] Le passé est une incantation de la chose à venir, sa nécessaire différence génératrice, la somme sans cesse croissante des conditions du futur. Il détermine le sens, et, sous ce jour, il ne cesse pas d'exister, pas plus que les premiers mots de la phrase quand l'œil atteint les derniers².

La constatation de l'ordre, la vibration dans une forme fermée, c'est-à-dire le premier « tact intérieur » produit la vibration créatrice en vue d'éprouver notre existence et les limites de notre « personne »³. Les deux temps de la vibration comprennent un excentrique du moteur qui fournit des informations pour autrui et un autre, concentrique du sujet. Cette vibration permanente est la co-naissance, c'est la *connaissance de constatation*.

A partir de l'analyse de la notion de l'*énigme* et celle de la « chair morte » et de la « chair communicable », nous nous proposons d'illustrer comment le sonnet comme forme devient l'espace du signifiant du « je » constitué dans le mélange du journal et de l'anti-journal. Pour ce faire, nous ne retenons que quelques poèmes des trois parties du recueil, portant chacun sur les énigmes et le mouvement « prisonnier » de la connaissance à l'intérieur de la forme « stable » et fermée du sonnet.

¹ « Connaissance du Temps », in CLAUDEL, Paul, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 52-53.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 82.

Les parties successives du recueil des sonnets, esquissant l'arrangement du Moi de manière claudelienne, demandent une lecture ininterrompue bien que l'ensemble des poèmes se construise selon des unités fragmentalisées, notamment de sonnets « fermés ». Soulignons le rôle de la fixation d'une essence dynamique en observant les fonctions de l'hypotypose :

Dès que le mouvement acquiert une qualité et une forme constantes, on voit se reconstituer une permanence à l'intérieur du changement. [...] Toute métamorphose désigne une permanence. Ainsi se trouve réalisée la condition poétique ...⁴

Cette permanence au centre de la vibration vitale essentielle dans le monde et dans l'univers poétique, c'est-à-dire dans l'espace illimité, constitue le fond du Moi qui nous appelle. L'horizon de Bosquet semble s'élargir grâce à une conception poétique claudelienne.

Dans l'*Art poétique* de Claudel, le mouvement créateur est « une vibration entre son origine et son terme⁵. » Chez Claudel, la forme fermée a toujours sa constance. Chez l'animal, la *forme* ne consiste qu'en une quantité de matière limitée par le contact, mais chez l'homme, l'origine du mouvement est le frémissement de la matière au contact d'une réalité différente : celle de l'esprit. Quant à la source du mouvement, au lieu de l'élan vital de Bergson, Claudel recourt au terme d'« acte vital » ou de « vibration vitale essentielle » constitutive de l'essence du moi dans l'élaboration de la vibration nerveuse⁶. La vibration dans sa conception reste prisonnière de la forme stable dont l'équilibre doit être maintenu par l'être (par le corps, le système de nerfs), et aussi de celle qui se développe sans cesse dans la durée. L'immortalité réside dans ce que l'être ne remplit jamais sa forme, il ne cesse jamais d'exister par elle. A cette vision du réel correspond une narration lyrique qui confère aux formes cloîtrées de la poésie une valeur métaphysique.

Dans la Préface de *Sonnets pour une fin de siècle*, Bosquet baptise son recueil *journal intime* : « Ces sonnets forment un journal intime vociféré à la figure d'un temps privé de critères⁷. » Gérard Genette, dans *Le journal, l'antijournal*⁸, expose la problématique en termes de l'anomalie intentionnelle. La question se pose de savoir si l'on tient un journal en vue de le *publier* ou bien si l'on peut faire du journal une œuvre. La discipline quotidienne de tenir un journal consiste à noter chaque jour ce que l'on a vécu ou pensé. Genette appelle « diariste » celui dont l'écriture est « au degré zéro existentialiste », ou bien « un minimum autoréférentiel ». Le journal diariste né selon un rythme plutôt quotidien, sans

⁴ GNALEGA, René, (page consultée le 18 janvier 2002). *Les relations entre la poésie de L. S. Senghor et la sculpture* [En ligne.] Adresse URL : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1299rg.html>, p. 5.

⁵ Préface de l'*Art Poétique*. G. Godofre cite la lettre de Claudel à Frizeau du 12 juillet 1907, p. 23-24. In CLAUDEL, *Op. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

⁶ « De la connaissance chez les êtres vivants », in CLAUDEL, *Op. cit.*, p. 78-84.

⁷ BOSQUET, Alain, *Sonnets pour une fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1980, p. 6.

⁸ GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, notamment : « Le journal, l'antijournal », p. 335-347 ; « L'autre du même », p. 101-107 et « Une exposition d'avant-garde », p. 47-48.

périodicité déterminée est une écriture interrompue. Le diarisme va de pair avec une certitude qui « consiste à ne pas douter de la vertu du journal ». Toutefois, l'exigence esthétique relève de deux vertus possibles : sa valeur documentaire et sa valeur littéraire. Parmi tant d'autres traits caractéristiques du journal intime passés en revue par Genette, le journal a une fonction documentaire pour autrui lorsqu'il présente un personnage représentatif de son milieu. Pourtant, le documentarisme relève du mythe de la « sincérité ». La contingence subjective, l'inessentialité objective et l'inauthenticité de l'écriture diariste la plus contradictoirement codée conserve – comme marque de la monumentalisation du journal – un « miroir indiscret » et « l'image [...] vaguement obscène d'une écriture nue. »

D'autre part, « l'aspect esthétiquement négatif du journal (son anti-valeur littéraire) » contribue à l'apparence d'un nouveau genre, celle de l'anti-journal qui incorpore certains éléments du journal, mais vise à devenir une œuvre en faisant surgir de nouvelles dimensions. A la question « que suis-je ? », le journal répond par le temps de réaliser, considéré comme une condition d'existence et il arrive qu'un « ton dialogique met en scène une image intérieure d'autrui ». Dans l'univers poétique de Bosquet, la texture mélangée du journal (avec des faits autobiographiques) et de l'anti-journal (créé de sonnets) ne vise pas à exclure la réalité, les éléments biographiques ou à effacer la personnalité, mais le poète ne se soumet plus à une seule réalité. Le poète se construit, il existe donc une (auto-) justification par le texte ; les fragments réels et fictifs dans l'autopacte deviennent équivalents et interchangeables. A ce point, on peut introduire la notion de l'*autofiction*, utilisée dans le sens que l'auteur, le protagoniste et le narrateur deviennent identiques, les éléments autobiographiques vrais et les éléments fictifs se juxtaposent.

Dans la préface du recueil de sonnets, Bosquet prend ses exemples dans la vie quotidienne, pourtant, il se contredit d'un moment à l'autre, étant donné que, dans son journal intime, le fait a deux visages. Le réel disparu a deux sens (directions). D'un côté, il existe la matière qui est le véritable mouvement, apparu à partir des vibrations névrotiques et de l'autre côté, il existe simultanément la réalité poétique dont le mouvement se manifeste dans la lutte menée contre le « signifiant ». Le journal intime comme œuvre littéraire se bâtit sur des univers simultanistes. Bosquet dit dans la préface à propos du deuxième stade : « Ensuite, je me suis mis à parler en mon propre nom, glissant vers la confidence...⁹ » L'anti-journal nous invite à jouer sur la similitude et la dissimilitude, étant donné que l'on n'est pas soumis à une seule réalité. Ceci vient engendrer le principe même de l'anti-journal consistant à *penser en durée* et à s'y rapporter le *temps de réaliser*. Par la progression du récit poétique et celle de l'univers référentiel, on voit surgir l'infini, l'espace illimité de l'auto-référence, et par le mouvement perpétuel résidant dans la forme fermée du sonnet, on finit par plonger dans le Moi. C'est par là que se réconcilient l'aspect bergsonien et l'aspect claudelien du mouvement.

⁹ BOSQUET, *Sonnets*, p. 6.

Toutefois, la première partie, les *sonnets externes*, ne semble pas à première vue conférer au journal une valeur métaphysique. D'autant moins que la continuité matière/esprit/mémoire ne s'y réalise point. Il s'agit plutôt d'une étape de la connaissance de construction : on pense encore « en durée », gardant les « premiers mots de la phrase quand l'œil atteint les derniers ». Nonobstant, contrairement à la connaissance de constatation, le « je » n'est pas encore véritablement placé, et la vibration excentrique y domine, fournissant des informations de nerfs vers autrui et à partir des objets. La partie externe relative aux rapports humains englobe le réel corporel et fait appel aux éléments réels de la vie d'Alain Bosquet, rien que pour fonder une identification abrupte.

Le poème liminaire de la partie externe, *Le discrédit des mots* met en question le traditionalisme formel et thématique du sonnet. Au lieu d'indiquer le commencement de l'écriture ou la présence du « je », la pulsation initiatrice esquisse les silhouettes et les limites du monde corporel, l'univers des signifiés (contrairement à la *Présentation* de la deuxième partie et à l'*Utilité du poète* de la troisième partie du recueil). Pour ce qui est de la tradition formelle interpellée, le vers final du premier tercet (« On se moque sans fin de l'homme articulé ») offre deux lectures parallèles. D'une part, il pose la question de la *discontinuité* littéraire qui consiste en une certaine continuité du genre. Ce trajet de lecture implique les attentes concernant le genre de sonnet. Cette forme fermée est capable de s'emparer de l'infini, de satisfaire le désir d'ordre, de traduire les angoisses de l'époque qui s'infiltrèrent dans le nouvel univers changeant. Malgré tout cela, le poète interprète le sonnet liminaire du journal comme un espace n'ayant pas de référence car – en raison de l'inauthenticité des mots – il ne peut être articulé, ni devenir compréhensible pour autrui. La discontinuité du genre se manifeste au niveau des motifs ainsi que dans l'organisation des quatrains et des tercets, c'est-à-dire dans le développement de l'antithèse des strophes. A travers cette « moquerie » du sonnet, il exprime un monde renversé tantôt « réel », tantôt poétique, dont les limites ne sont pas fixables au cours de cette étape de connaissance. Le poète – ou le co-naïsseur – s'approche de la connaissance de la forme, c'est-à-dire de la chair, de la vie, ou bien, au niveau de l'univers poétique, de celui des signifiés. C'est ainsi qu'au lieu de dire « effroi », « azur dément », « malaise du fleuve », le poète opère une substitution qui, par le truchement des motifs trompeurs, est susceptible de dévoiler une certaine couche intérieure de l'âme. Ce geste réagit en effet à la pensée de la légitimité qualitative de la chair, à l'inspiration de l'école pittoresque du Parnasse qui visait à cerner la statue. Toutefois, au-delà de l'esthétique de *cerner le tangible*, nous trouvons le désir du simultanément déjà mentionné. Cela nous ramène vers l'autre possibilité de lecture, suscitée par les derniers vers du poème : « Pourquoi faut-il que la parole / ait un sens, quand le chair se couvre de jurons ? » La polysémie du mot « sens » implique la nécessité des deux directions de la matière – qui entre en relation également avec les mouvements de l'esprit – et incorpore un élément d'art poétique.

Le poète tente de restituer le réel contemporain disparu de l'espace littéraire et de peindre les portraits des « gens de chair » (*Les personnages*). Pour ce qui est de l'antithèse des strophes, le premier tercet devrait élargir l'horizon de la pensée donnée, ou aplanir les divergences contradictoires ou complémentaires. Dans ce dernier cas, la deuxième unité du sonnet commence par le mot « accès », apparu comme « une syllabe en liberté, folle couleuvre ». Toutefois, ces tercets n'offrent plus de possibilités d'issue, de chemins conduisant en dehors de ce monde *sans vibration concentrique*, sans métaphysique. La description de la nature qui sert habituellement à remplir la fonction de projection, se trouve représentée, pour emprunter le titre d'un poème de Bosquet, comme un univers « dénaturé », elle n'est donc plus en vigueur.

Au cours de la connaissance de construction, le désir comme vibration excentrique apparaît dans beaucoup de cas : dans la deuxième unité des femmes-portraits censés évoquer l'orgasme. Les « frissons inaccomplis » des genoux donnent la possibilité d'ignorer, de « s'oublier soi-même » (*Portrait d'une jeunesse*) ou celle de l'auto-définition.

Paysage improbable décrit une boutique surréaliste d'une ville où « on vend de la lune séchée ». Le contenu symbolique de cette image revient souvent pour exprimer l'image de la « chair morte » qui devient un motif mis en jeu à partir du poème suivant (*Portrait d'un couple*), avec un double sens. Pour ce qui est du motif de la lune – désignant selon le cliché romantique un principe féminin –, la lune « séchée » évoque l'image du corps d'une femme âgée. D'une part, la « chair morte » met la pensée de la fragilité en jeu ainsi que la vibration vitale. Bosquet écrit dans un des fragments attachés au recueil : « J'ai en moi un cadavre / qui fait de mon effroi un objet de plaisir¹⁰. » Dans *Portrait d'un couple*, un autre aspect du contenu symbolique de la « chair morte » apparaît : « La femme a cinquante ans ; le jeune homme, dix-sept. / L'un pour d'autre ils ne sont qu'appareils digestifs ». Dans la partie externe, l'amour se cache, le corps s'attire un ensemble de motifs, notamment ceux de femme-araignée et de genou-mâchoire : « chaque genou devient mâchoire ; et l'âme, dent » (*Nature d'un couple*).

Dans les tercets de *Portrait d'une intellectuelle* on voit apparaître un troisième sens de la « chair morte » qui s'identifie au corps, soit à la texture du sonnet :

... tout bas, comme pour pardonner à notre chair
de n'être que chair morte, un poème bizarre,
sans queue, ni sexe et sans rapport avec l'amour,
signé, dit-on, Henri Michaux ou Saint-John Perse ?

Il est intéressant d'observer dans le passage la juxtaposition de la connaissance « brute » des êtres vivants et de la connaissance intellectuelle (poétique). Tandis que

¹⁰ BOSQUET, « Fragments », in *Sonnets*, p. 181.

Définition du poète peut être confrontée avec le poème liminaire de la partie en question (car la pointe assassine du poème, « en admettant que chaque mot est un mensonge », supprime le crédit des mots), *Le poème comestible* évoque le dernier poème de cette partie (*Portrait d'une artiste*).

La progression dans *Le poème comestible*, qui montre le pouvoir de l'auteur comme créateur d'une réalité légitime, crée une double spirale (« n'arrête pas son beau poème en plein milieu ? »), dont le mouvement se voit renversé par les tercets. Les quatrains assimilent l'acte de manger avec l'acte de connaître. En effet, Claudel utilise le champ sémantique du manger, ce qui permet de souligner la parenté entre les idées philosophiques de Claudel et ce recueil de Bosquet : « L'être intelligent consomme en lui-même les choses, il est ce qui les réduit à l'esprit, ce qui leur permet d'être intelligibles en leur donnant position de commencement et de fin. »

Le dernier tercet souligne la légitimité de la réalité poétique virtuelle, créée par la progression de la forme fixe :

... passer pour un beau papillon, chacun restant
sur sa faim – c'est fatal – surtout le sot lecteur
qui ne sait pas que les poèmes sont mangeables.

L'autre type de mouvement, la vibration concentrique se dirige vers le fond de la substance dans les sonnets *internes*. Cette vibration correspond à la connaissance de constatation, envisagée comme le premier tact intérieur en vue de fonder notre existence et d'éprouver nos limites, notre extension (au lieu de notre étendue). C'est l'autre pôle nécessaire de la connaissance. Cette nouvelle métaphysique se manifeste cependant chez Bosquet dans la construction traditionaliste du sonnet. La forme du sonnet exprime une sorte de désir d'ordre contre la perte dans la connaissance et contre *l'horror vacui* dans la co-naissance, car le poète doit limiter ou bien synthétiser les vagues multiples de la vibration du corps et d'une autre réalité : celle de l'âme. C'est ainsi que cette partie de l'anti-journal se caractérise par l'énonciation directe du « je ».

Suis-je l'individu que parfois je rencontre
au bout de mon poème et qui sauve avant
le premier geste, par pudeur, ou par refus
de s'attendrir ?

– s'interroge Bosquet dans un des fragments accrochés au recueil de sonnets. Notre analyse de la partie interne vise à concevoir, à travers quelques citations relatives à l'énigme, la conception de la « chair communicable » en tant que telle. Ainsi, le motif de la *cigogne* devient une esthétique, mettant toujours l'écriture en jeu. Citons les vers des tercets du troisième poème (*Justification*) : « Je me suis contenté d'écrire des poèmes // qui vous seront, je le promets, après ma mort, / plus utiles que moi par leurs cigognes bleues ... », et du *Rôle du verbe* : « [Je pourrais] pratiquer devant vous, sans gêne, l'autopsie / de mon cerveau peuplé d'ineffables cigognes. » Le motif de la cigogne se manifeste ici comme « énigme » de l'aventure du signe, se

construisant à partir des mots baudelairiens *signe* et *cygne*. Cette allusion évoque l'idée du calligramme ; le réel corporel, le corps se transforme en énigme, en signifiant dans l'univers poétique du journal *lettre* comme œuvre. Bosquet aborde plusieurs fois cette problématique même dans les fragments. Le « je » incorporé dans ce système esthétique, il dit : « J'accepte / une place modeste au milieu des énigmes / et, matière souillée, me dissous dans un dieu¹¹. »

Pour mieux éclairer le contenu de l'énigme dans les sonnets internes, voyons l'*Homme et femme* posant la question du « je » : « Sortis de notre énigme et prêts pour la naissance ... ». Dans ce contexte, par le contenu ambivalent, l'énigme comme l'ensemble du signifié et du signifiant, indique la « chair communicable ». L'image apparemment surréaliste de « verbe nu », par sa connotation biblique relative à la création, qualifie la vibration excentrique et concentrique de mouvements complémentaires. L'espace illimité par ce geste, de manière simultaniste, du sonnet, unit à tous les niveaux les deux sexes opposés. Même les mots *homme* et *femme* ne diffèrent que par quelques phonèmes, mais selon le témoignage du poème « le moi inconnu » et « vous l'inconnu » deviennent des énigmes l'un par l'autre : « Oserait-on alors nous offenser, consonnes ? // Oserait-on alors nous effacer, voyelles ? » Le champ d'attraction du motif d'énigme s'énonce sous la forme affirmative de la communion : « et nous serions réels sans besoin d'exister, / et nous serions vivants sans besoin d'être en vie ». Par conséquent, l'espace du sonnet, comme moyen de rendre le contact métaphysique légitime entre matière et esprit, le réalise dans l'univers poétique, lors de l'autofictionnalisation.

Les formes de la *troisième partie* du recueil s'efforcent d'empêcher le retard du mouvement, de combler l'écart, mais ni les images des souvenirs, ni les figures surréalistes ne fournissent d'analogies génératrices d'images capables d'unir les éléments autobiographiques du temps impersonnel et ceux de la durée. Dans le retard du mouvement, on voit surgir l'idée du vieillissement du corps de l'auteur et le leurre comme le doute concernant l'univers poétique qualifié ici de « fable ». Le livre n'est pas envisagé comme œuvre, c'est-à-dire une vibration créatrice issue du mouvement des segments de la durée : il finit par *se suspendre*.

« Que reste-t-il ? », se pose trois fois la question dans le poème liminaire du livre, *Épithète*, après le poème intitulé *Sommaire*. Ces titres suggèrent même que l'on doive interpréter ce recueil d'environ quatre cents sonnets comme une autobiographie à lire dans l'ordre, alors que la narration lyrique ainsi imposée oblige une lecture interrompue. La question posée implique d'une part que l'autobiographie doit être suspendue car il ne reste que l'inconnu de la mort et, d'autre part, que l'*horror vacui*, la peur du vide ou du néant entraîne le retard du mouvement de la connaissance poétique. En raison de cette double suspension, cette partie comprend presque autant de sonnets que les deux autres. Le poème *Quel équilibre ?*, dédié à

¹¹ *Ibid.*, p. 180.

Salah Stétié, aussi bien que le poème liminaire, *Utilité du poète*, effectue la quête de l'équilibre réalisée dans la partie interne du recueil, donc l'équilibre entre les vibrations diverses. *Quel équilibre ?* n'éveille pas le mouvement ; il est seulement la synthèse de l'esthétique des sonnets externes et internes : un « équilibre vain » arraché à « cet abandon de l'être en face du non-être ».

Pour une rhétorique de l'image

Remarques à propos d'une peinture

Judit KARÁCSONYI

L'objectif de cette étude est d'esquisser un modèle possible de perception promu par la logique de représentation de la peinture d'Andrew Wyeth, *Christina's World*¹. La méthode proposée consiste à analyser le réseau de rapports qui s'établit entre le sujet percevant et l'objet perçu au cours de l'expérience esthétique. La perception esthétique sera conçue comme une ligne de mouvement, fragmentée par différents processus dont chacun apporte un certain changement à la nature de la relation toujours changeante du percevant au perçu. Chaque étape donne naissance à une nouvelle constellation sur le plan des rôles joués par ceux qui participent à la création du processus signifiant de la peinture. Le point de départ de la perception esthétique est marqué par la constitution et la présence du sujet regardant qui occupe une position extérieure par rapport à l'œuvre d'art. C'est le point d'où le sujet regardant s'engage dans un voyage pour découvrir un monde inconnu, jalonné de promesses d'aventures. Le voyage se termine quand il reprend le point de vue extérieur en s'identifiant de nouveau avec la position du voyeur, conformément aux paramètres de la vision normative. Ce qui se passe entre-temps constitue l'histoire de l'icône discursive, la narration de la peinture. La description détaillée des processus qui se succèdent pendant la perception esthétique et l'analyse approfondie des motifs créés par la modification continue de la relation du sujet percevant vis-à-vis du monde qui s'ouvre devant et pour ses yeux nous racontent une histoire possible de la peinture.

L'art comme expérience L'interaction entre le sujet percevant et l'œuvre d'art revêt une importance vitale dans l'approche qui conçoit l'œuvre d'art comme expérience. Selon Dewey², le produit d'art, physique et potentiel, ne doit jamais être identifié avec l'œuvre d'art (l'objet esthétique), actif et expérimenté. Les potentiels cachés du produit d'art doivent être exploités et réalisés à travers la perception esthétique pour que l'œuvre d'art émerge. L'émergence de l'œuvre d'art est le résultat de l'expérience individuelle, de l'interaction entre sujet percevant et produit d'art. Chaque expérience individuelle est la recreation de l'œuvre d'art, est un acte de reconstruction. L'œuvre d'art ne peut donc jamais être considérée permanente, elle existe dans le « ici et maintenant » de la perception. Elle est un organisme vivant dont l'histoire n'existe qu'à travers l'expérience de la perception.

La *perception* doit être distinguée de la *réognition*, celle-ci impliquant

¹ WYETH, Andrew, *Christina's World*, New York, The Museum of Modern Art (1948, Tempera).

² DEWEY, John, *Art as Experience*, Paragon Book, s.l.n.d.

l'identification de quelque chose présent par le biais d'expériences passées qui restent néanmoins déconnectées. Jusqu'à ce que les traces d'expériences, les souvenirs du passé n'entrent pas dans un rapport créatif avec l'objet de l'identification il ne s'agit que de la répétition, du renforcement de quelque chose établi dans le passé et de son rétablissement dans le présent. Néanmoins, la reconnaissance, l'identification du familier est apte à éveiller l'intérêt de façon à mobiliser des énergies qui permettent que certains blocs de souvenirs entrent en interaction créative avec le présent. A travers cette interaction le présent s'ouvre vers le changement, vers ce qui est à arriver. La perception implique la rencontre fertile des blocs du passé et du présent dans la perspective d'un devenir, de telle manière qu'elle englobe la coopération du sujet percevant, avec ses blocs de souvenirs et l'objet perçu, le présent.

Le sujet percevant, dont l'intérêt est éveillé, investit des énergies dans le processus de la perception qui s'ajoutent aux énergies potentiellement présentes dans le produit d'art. La rencontre et la coopération de ces énergies génèrent l'expérience esthétique qui a son point de départ et progresse vers sa propre fin. Le mouvement avance vers une clôture, vers le moment où les énergies qui maintiennent l'expérience ne sont plus actives ayant déjà accompli leur mission. Ce qui se passe entre ces deux points constitue l'histoire des devenirs et des changements avec des moments où le subjectif et l'objectif n'existent pas indépendamment l'un de l'autre, mais l'un dans l'autre pour constituer une unité organique. Ils doivent donc être analysés dans leur rapport, dans leur être absorbés par ce qui est engendré à travers la perception : l'expérience esthétique.

Ainsi, la perception ne signifie pas passivité ; elle consiste dans l'alternance de faire et de subir. Les changements sur ce plan constituent la structure de l'expérience esthétique qui ne peut donc être instantanée, elle se déroule dans le temps et dans l'espace. Cette alternance des constellations, ces étapes successives confèrent signification à l'œuvre d'art. Chaque étape acquiert un sens par rapport à la suivante, chaque étape ajoute quelque chose de nouveau à ce qui s'est passé précédemment et apporte la promesse de quelque chose à venir. Cette promesse ou impulsion pousse les énergies impliquées dans la perception à avancer, à s'approcher de la fin de l'expérience. Néanmoins, le mouvement peut être dévié, modifié par des obstacles à surmonter dont l'existence est liée au fait que l'œuvre d'art incarne le potentiel à déplacer, à déstabiliser les normes et les associations conventionnelles. Pendant l'expérience esthétique, l'œuvre d'art expose des possibilités contrastant avec le paradigme de la vision normative qui rendent le familier étrange ; ce faisant, elle offre des moments subversifs qui encouragent le passage de la convention vers la perception productive. Le mouvement peut dévier, s'accélérer ou retarder. Il est continu, mais non sans variations : il ne manque pas de rythme.

Le voyage du voyeur Le spectateur s'arrête devant la peinture de Wyetl dont la logique de représentation implique sa présence ; elle l'invite à découvrir son monde d'une position sûre, celle du voyeur. Sa structure apparente favorise la vision normative laissant le spectateur dans l'ignorance de regarder d'une position pré-assignée : la peinture montre la figure féminine allongée de dos, dépeinte d'une position inaccessible à sa vision. Il lui est impossible de renvoyer le regard du spectateur qui la voit d'une distance assurée par cette partie du paysage qui se trouve derrière elle. Par rapport au corps allongé le spectateur occupe « le point géométral³ », ce qui le berce dans l'illusion de contempler le spectacle d'une position extérieure au champ du visible, dans l'illusion d'exercer une maîtrise sur ce qui est à voir. Son identité du sujet regardant sans être vu se construit au détriment du corps féminin, de l'objet regardé. Son œil, qui s'attribue la fonction constitutive et celle de maîtrise qu'il n'a jamais possédée, s'impose sur le corps objectifié. Le sujet est positionné à travers la fiction selon laquelle il occupe le point de subjectivation par rapport auquel l'objet du regard est constitué. La peinture offre le miroir désiré par le biais duquel la subjectivité du spectateur, organisée autour de cette méconnaissance, est réaffirmée et le désir de voir plus s'établit. Le point de départ du voyage est ainsi marqué par le positionnement du spectateur en tant que voyeur, ce qui est facilité par la reconnaissance de la familiarité de l'objet regardé.

En se connectant à la ligne de mouvement tracée par la peinture, en traversant le paysage qui les sépare, le spectateur accepte donc l'invitation du corps féminin et commence à le découvrir. L'image, d'où le spectateur est absent, sollicite sa présence. Il se balance à la frontière de l'absence et de la présence. Le corps offre un lieu de repos au mouvement des yeux qui s'y arrêtent et le caressent. L'arrêt des yeux, la pause ne marque pourtant pas un moment vide. Au contraire, c'est un moment plein d'émotions et de nouvelles énergies générées par la participation d'organes des sens autres que les yeux. De nouvelles énergies entrent dans ce monde et l'animent. Le repos momentané du mouvement signifie la fin d'un fragment de perception, celui du positionnement du voyeur et marque ainsi un changement : il est le moment prometteur d'un *à-venir*.

Le corps féminin offre de nouvelles fonctions aux yeux se reposant sur lui ; des fonctions qui ne sont pas exclusivement optiques. Le corps ne se découvre pas sans être touché, respiré et écouté, dans l'Imaginaire, à travers les yeux. Il ne peut être découvert sans que les yeux ne deviennent doigts, nez et oreilles. Les yeux caressent, écoutent le corps et respirent son odeur ; cela ravive les blocs de souvenirs, fait renaître les odeurs et les touchers du passé. Ils gagnent de nouvelles significations grâce à leur ajustement au corps (anciennement) nouveau, et facilitent le passage d'un endroit à un autre, de l'extérieur à l'intérieur, du Symbolique à l'Imaginaire. Le corps, à travers les yeux, suit sa propre idée, participe à la communication de territoires, d'espaces et de temps hétérogènes. Il suit le rythme du

³ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 106.

devenir qui emporte la distance. La distance qui les a séparés n'existe plus. Ce qui a été deux devient un. Il n'est plus possible de parler du sujet percevant et de l'objet perçu. Ils cessent d'exister indépendamment l'un de l'autre. Ils sont unis dans un ensemble dynamique, ils existent l'un dans l'autre. La création de quelque chose de nouveau, la naissance d'une unité organique est le résultat de l'interaction qui se déroule entre le sujet percevant et l'œuvre d'art. Au cours de cette interaction les blocs de souvenirs du spectateur deviennent actifs et refaits pour qu'ils puissent pleinement contribuer à la naissance de l'expérience esthétique. Ce quelque chose qui est là, depuis toujours, dans la peinture surgit, se réalise à l'aide de ce qui est ajouté par le spectateur : nous touchons le cœur du « *punctum*⁴ ». C'est le moment où le « *donné-à-voir*⁵ » s'efface en faveur de la capacité transformatrice de l'œil productif⁶.

Une nouvelle étape de l'expérience esthétique est constituée par une légère modification dans le mouvement des yeux toujours en harmonie avec la ligne courbe décrite par le corps féminin. Les yeux laissent le corps derrière pour découvrir ce qu'ils n'ont pas encore marqué, ce qui est encore inconnu. Le regard, qui poursuit son mouvement, est le même mais différent. Il a subi un changement remarquable : il a marqué le corps de l'autre et le corps de l'autre l'a marqué. Les yeux suivent la direction indiquée par le corps féminin qui constitue le point de départ d'un nouveau fragment de la ligne de mouvement. C'est de sa position, à travers ses yeux que le spectateur s'engage dans le mouvement vertical tracé par la logique de représentation de la peinture.

La figure féminine est dépeinte de dos, son visage est caché. Non seulement elle incarne les qualités du visible et de l'invisible à la fois, mais elle se trouve à la frontière du visible et de l'invisible. L'artiste a recours à la technique que le cinéma emprunte à la peinture, à la technique du *champ/contrechamp* qui est l'instrument par excellence de la suture, de la « *jonction de l'imaginaire et du symbolique*⁷ ». Par le biais de cette technique le peintre nie son existence tout comme la caméra au cinéma : il se propose de voir à travers les yeux de la figure féminine. D'autre part, avec l'avènement du *contrechamp* le spectateur, qui s'identifie d'abord avec la position du voyeur, est engagé dans une deuxième identification par laquelle il s'insère, se colle dans le discours de la peinture. Une fois que les yeux du spectateur quittent le corps féminin, il ne voit que ce qui est vu par elle. Les yeux de la figure féminine se substituent aux yeux du spectateur, il regarde à travers ses yeux à elle. Le spectateur cesse d'être en dehors, il entre dans la narration de la peinture : il est parlé ou représenté par le discours de la peinture : il traverse la frontière entre le Symbolique et l'Imaginaire. Il prend la position occupée par la figure féminine, sa

⁴ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 49.

⁵ LACAN, *Op. cit.*, p. 86.

⁶ Au sujet de l'œil productif voir SILVERMAN, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge, 1996, p. 163-193.

⁷ LACAN, *Op. cit.*, p. 134.

perception de la peinture cède la place à la perception du monde de la femme dont le corps, les yeux deviennent « je ». Ce qui est montré est vu par la femme qui devient ainsi le sujet regardant étant donné que c'est sa position qui détermine la position du spectateur, c'est son regard qui dirige les yeux du spectateur. Elle devient son double.

Au-delà de la convention Le moment où le spectateur-voyeur tente d'étendre son autorité visuelle (illusoire), il est piégé. L'image qu'il regarde l'emporte, le domine à tel point qu'il s'oublie, il est absorbé par cette image qui abolit « le sentiment de [sa] propre personne⁸ ». Il n'a plus d'angle de vision propre : l'être au lieu de l'avoir. Il se trouve évincé du point géométral d'où la fiction dominante est affirmée, d'où l'illusion selon laquelle les yeux du sujet incarneraient le regard constitutif est renforcée. Le spectateur a accès à la vision à travers l'identification avec la position du corps féminin, à travers le retour du refoulé. Il se heurte non seulement au fait que la maîtrise précédemment attribuée à l'œil est une illusion, mais il devient le témoin de l'effacement de son être subjectif. Au lieu d'être constitué au détriment de la femme, de l'autre objectifié, c'est l'autre qui émerge aux dépens du soi : le « je » se dissout. Cette identification marque le départ du soi et le devenir de quelque chose d'autre. Le devenir s'effectue toujours à l'encontre de la possibilité de fixer la signification, c'est un moyen subversif qui déjoue le figement du processus signifiant. Le « je » entre dans une relation identificatoire avec l'autre au détriment duquel sa subjectivité a été précédemment construite ; ainsi le spectateur vit la position de l'autre de l'intérieur. En ne rendant une partie de la peinture accessible au regard du spectateur que de cette position identificatoire, le tableau de Wyeth défait la méconnaissance qui attribue à l'œil du sujet la fonction du regard, en conséquence il ne soutient pas la vision normative. La peinture, en effectuant sa dislocation du regard, démolit l'illusion de l'autorité de l'œil et le situe dans l'image, dans le champ du visible. L'objet regardé devient le double du sujet regardant. L'objet regardé, jusqu'alors familier, devient brusquement étrangement inquiétant ; ce qui a été le déclencheur de blocs de souvenirs devient brusquement un double menaçant.

La présence du double⁹ rend les limites du corps du sujet, les limites du territoire qu'il occupe incertaines. Ainsi, quand le sujet voit son double, qui est aliéné, refoulé et oublié, il vit « une micro-expérience de la mort¹⁰ ». Le corps dont les limites deviennent indéfinissables n'est plus en mesure de revendiquer l'autorité

⁸ WALLON, Henri, « L'Acte perceptif et le cinéma », in *Lecture d'Henri Wallon : Choix de textes*, Paris, Edition Sociales, 1976, p. 295.

⁹ Au sujet du double voir BARTHES, 1980 ; BAUDRILLARD, Jean, *L'Echange Symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976 ; FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Etrangeté*, Paris, Hatier, 1987 ; RANK, Otto, « Narcissism and the Double », in *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*, textes réunis par Emanuel Berman, New York, UP, 1993, p. 121-131.

¹⁰ BARTHES, 1980, p. 30.

sur d'autres corps. En utilisant la terminologie deleuzienne¹¹, la reterritorialisation d'autres corps devient impossible. Le point de référence du spectateur, le « je », une fois solide, se déstabilise ; son corps, devenu schizophrénique, se déterritorialise. La suspension momentanée de sa proprioceptivité menace l'identité du spectateur. Son monde se dissout comme le « je » – en fonction duquel il a été capable de concevoir la réalité autour de lui – se déconstruit.

Ce changement sur le plan du rapport entre regardant et regardé, c'est

... quelque chose qui fait intervenir ce qui est éliminé dans la relation géométrale – la profondeur de champ, avec tout ce qu'elle présente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. C'est bien plutôt elle qui me saisit, qui me sollicite ...¹².

C'est elle qui sollicite le sujet néantisé à se reconnaître dans le monde de son double, dans ce monde de devenirs perpétuels tracés par l'infinité de l'horizon du paysage qui l'emporte « vers les régions de l'assignifiant, de l'asubjectif¹³ », exempt de l'effet figeant du regard photographique.

Il se révèle donc possible de suivre la ligne de mouvement dans le sens de nouvelles formes de devenir, dans le sens qui va à l'encontre du figement du processus signifiant. Cette voie présuppose la volonté du spectateur d'être pénétré par ce monde nouveau qui ne lui appartient pas au sens habituel d'appartenance. Elle refuse la possibilité d'assimilation en fonction du paradigme de l'appropriation, elle exige du spectateur de se laisser entrer dans ce monde marqué de ses différences, de son altérité, mais également de ses nouvelles possibilités ; de laisser continuer le processus de déterritorialisation de son corps. Cela entraînerait de vivre de nouvelles aventures à travers de devenirs continuels en suivant la ligne « de déterritorialisation positive ou de fuite créatrice¹⁴ ».

Le regard photographique Si le spectateur n'est pas prêt à renoncer à la gratification narcissique qui lui est refusée dans son être dans l'image, dans son être l'image, il doit effectuer le passage du spectacle à la vision. Si ce nouveau monde est au-delà de quoi il demande à voir, s'il est à refuser à cause de sa différence, à cause de sa résistance à être assimilé par la vision normative, le spectateur doit reprendre la position stable et familière du sujet regardant, du voyeur. La ligne de mouvement créatrice, tracée par l'œuvre d'art se brise et s'infléchit pour retourner vers une répétition, vers son point de départ d'où c'est l'œil du sujet qui paraît rendre le spectacle intelligible.

¹¹ Le processus des devenirs est étroitement lié à ce que Deleuze désigne territorialisation / reterritorialisation / déterritorialisation. Voir à ce sujet DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Seuil, 1980 et DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

¹² LACAN, *Op. cit.*, p. 111.

¹³ DELEUZE – GUATTARI, 1980, p. 230.

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

Entrer dans le monde de la peinture, devenir partie constituante de l'image permet la communication, la coopération nécessaire à l'expérience esthétique. Cette étape, qui entraîne l'abandon de la position du voyeur, est effectuée par l'œil du spectateur qui abolit la distance le séparant de l'objet regardé. Néanmoins, le discours de la peinture ne se constitue plus de sa position, pour ses yeux mais pour une troisième dimension qui est conçue par le spectateur comme l'Autre. Avec l'intervention de l'Autre qui le regarde de la position d'où il a regardé la figure féminine, avec la récurrence de la même constellation mais différente, le dynamisme du rythme se trouve exploité.

La perte de la position du voyeur est intrinsèquement liée au sentiment d'être regardé. Comme Lacan le souligne dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, le regard que le spectateur rencontre n'est pas vu, il est imaginé par lui dans le champ de l'Autre, il parvient à sa conscience et non à sa perception. Le regard imaginé comme tourné vers lui le rend conscient de lui-même, le spectateur se reconnaît photographiquement encadré. Le regard photographique transforme le spectateur, partie constituante de la peinture, en objet à regarder. Ce qui témoigne de la naissance de l'expérience esthétique entraîne en même temps le devenir visible pour l'Autre, le devenir objet à regarder. Ainsi, le spectateur perd sa « vie privée », définie par Barthes comme la « zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet¹⁵ ». Il subit le moment d'un devenir étrangement inquiétant, le moment de n'être ni sujet, ni objet ; le moment du devenir objet.

L'expérience d'être vu, d'être photographiquement encadré est interprété comme l'intervention de l'Autre que le sujet place exactement au point qui est occupé par le regard sur le diagramme lacanien¹⁶. La fonction du regard, qui est le signifié de l'Autre, est décrite par Lacan de la façon suivante :

... dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. C'est là la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où [...] je suis photo-graphié.¹⁷

L'importance du regard n'est donc pas liée à sa source (insaisissable), mais à son effet. Il suspend l'illusion de maîtrise attribuée à l'œil du sujet qui se sent, par conséquent, réduit au statut de l'objet. Néanmoins, en exerçant sa fonction constitutive, il éveille la conscience du spectateur absorbé par la peinture. Être vu, c'est être, mais être dans l'image. La peinture dramatise donc emphatiquement le fait que le sujet regardant se trouve depuis toujours dans le champ du visible, dans l'image. Elle y procède par transfert : ce qui est là est à voir dans son absence visible.

¹⁵ BARTHES, 1980, p. 32.

¹⁶ LACAN, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

De la perception à la convention Être vu, être photographiquement encadré, c'est être mortifié, c'est être transformé en représentation. C'est la « dissociation retorse de la conscience d'identité¹⁸ ». Sartre¹⁹ nous dit que l'Autre dont le regard est centré sur le spectateur voit ce que celui-ci vit. L'Autre voit l'image et, dans cette image, le spectateur d'une façon qui échappe au spectateur. C'est un monde qui échappe à sa vision car il n'est pas constitué de sa position, mais d'une autre qui lui est inaccessible. Cette reconnaissance a un effet qui aliène le spectateur du monde dans lequel il se trouve ainsi que de lui-même y étant un objet à voir. Cette aliénation est visuellement représentée dans la peinture par cette partie du paysage qui a originellement séparé le voyeur du corps féminin, et ensuite, l'Autre du spectateur.

La partie du paysage qui sépare percevant et perçu fonctionne comme un pont entre le Symbolique et l'Imaginaire. A une étape précédente de la perception elle a rendu possible le passage du Symbolique à l'Imaginaire, l'évanouissement d'un corps signifiant au profit d'un « corps de jouissance²⁰ ». Maintenant, elle fonctionne de la façon inverse en permettant au spectateur, dont la conscience est éveillée, d'effectuer le voyage de retour. Par le biais de l'intervention du Symbolique, de la présence de l'Autre (signifiant) qui le désigne, le soi (signifié) du spectateur regagne signification et les énergies générées par la coopération du spectateur et de l'œuvre d'art se figent. Le mouvement s'approche de sa fin et s'arrête au point géométral d'où l'indicible de l'Imaginaire, le souvenir de ce qui s'est passé s'oublie, se refoule. Tout ce qui demeure est un léger sentiment inquiétant et étrange dans le sujet regardant.

Ce retour au départ ne constitue pourtant pas la récurrence simple de la situation initiale. Il est marqué par toutes les différences, tous les devenirs et changements que le sujet percevant et l'objet perçu ont vécu pendant ce voyage dans l'expérience esthétique. Le monde que le spectateur a une fois expérimenté laisse des traces dans le soi percevant. Elles se rattachent à des blocs de souvenirs et deviennent activables dans les expériences futures.

Le pont, l'identification secondaire imparfaite, témoigne de l'oscillation du peintre entre deux positions : une position intérieure permettant au spectateur de devenir partie constituante de la peinture, mais menaçant son identité ; et une position sûre, mais extérieure. Néanmoins, par la possibilité d'oscillation entre ces positions le peintre parvient à démontrer que la même image est vue différemment selon le point d'où elle est perçue. Ainsi, la peinture fonctionne comme la « house of fiction » de James :

¹⁸ BARTHES, 1980, p. 28.

¹⁹ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, chap. IV « Le Regard », p. 310-364.

²⁰ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 29.

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather ; every one of which has been pierced, or is still pierceable in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will²¹.

A travers l'envie de la vision individuelle le spectateur anime la peinture et la peinture anime le spectateur. C'est la manière dont la peinture exprime l'espace du déplacement, de la dissolution du soi, l'espace infini des devenirs : c'est la manière dont elle devient existante.

²¹ JAMES, Henry, *The Portrait of a Lady*, Ware, Wordsworth Classics, 1996, p. 7.

Préliminaires d'une relecture Introduction à l'esthétique de Michel Tournier

Timea GYIMESI

« de la lecture » Il est facile de ranger l'oeuvre de Michel Tournier sous l'étiquette du *roman postmoderne* ou du *roman mythologique*, puisque la plupart des éléments constitutifs de cet oeuvre (romans et nouvelles) le prédisposent à cela en tant qu'ils réécrivent des histoires que « tout le monde connaît déjà¹ ». Aussi est-il aisé d'opérer et de mettre en oeuvre les correspondances thématiques parmi les versions ou d'établir des parallélismes en relevant la structure des textes soit en abîme soit à la « poupée gigogne² », car l'auteur lui-même fait de même lorsque du *Vent Paraclet* au *Miroir des idées*³ via *Le pied de la lettre*⁴ en bouclant les boucles il révèle toutes les opérations herméneutiques accomplies et ceci avec une facilité d'exégèse étonnante. Dans une perspective herméneutique, on dirait qu'au double rôle assumé par Tournier, auteur-lecteur de ses livres, correspond le double mouvement par lequel le cercle herméneutique se constitue, à savoir celui de « l'ontologie de la compréhension » toujours déjà différée à une « épistémologie de l'interprétation⁵ ». Nonobstant, à lire Tournier romancier des grands romans (des grands systèmes) et Tournier essayiste qui se veut lecteur de ses propres écrits, le « lecteur réel » trop guidé et trop averti reste soit à sa faim, soit, résigné, il se contente d'être non pas le détective à la recherche des énigmes de l'univers romanesque mais, comme un « voyageur » qui participe à un voyage organisé par l'auteur lui-même. Or, la place qu'occupe le lecteur réel dans l'esthétique tournierienne nous paraît identique ou facilement identifiable avec ce que Wolfgang Iser⁶ appelle « lecteur implicite ». Est implicite ce qui est virtuellement contenu, impliqué dans la proposition. Pour Iser, le concept du lecteur implicite préstructurant le rôle à assumer par chaque récepteur « désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte⁷ ».

On ne peut pas imaginer un univers plus « programmé⁸ » que celui de Michel Tournier. Cette contrainte, un quelconque lecteur la perçoit dès qu'il entre

¹ « Le mythe est une histoire fondamentale. [...] une histoire que tout le monde connaît déjà. »
TOURNIER, Michel, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977 (désormais : VP), p. 188-189.

² VP, p. 210 ; TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35. (RA)

³ TOURNIER, Michel, *Le miroir des idées. Traité*, Paris, Mercure de France, 1994. (MI)

⁴ TOURNIER, Michel, *Le pied de la lettre. Trois cents mots propres*, Paris, Mercure de France, 1994.

⁵ Cf. RICOEUR, Paul, « Existence et herméneutique », *Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

⁶ ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 161.

dans ce monde où « tout est signe⁹ », monde hautement surveillé par l'auteur qui se veut à la fois auteur et lecteur de ses propres livres. Pour ce qui est la part fictionnelle des écrits tournériens, chacun répond à sa manière à une technique d'écriture qui consiste en la réécriture des mythes. Ceci permet à Tournier d'imaginer un nouveau type de lecteur idéal, que l'on pourrait appeler « relecteur », qui déjà pour la première lecture relit le texte au lieu de le lire simplement¹⁰. Si Tournier se tient à cette seule exigence de reconnaître le mythe réécrit, c'est parce qu'il sait pertinemment que la détermination de signification (ce qui ne correspond point à la donation de sens) se réclame de deux opérations : d'une part de la reconnaissance censée constituer le sens commun¹¹, par lequel on (s')identifie et (se) reconnaît, d'autre part, de la prévision présumée indiquer le bon sens, « le sens unique d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle¹² ». L'une ne va pas sans l'autre. « C'est dans la complémentarité du bon sens et du sens commun que se noue l'alliance du moi, du monde et de Dieu¹³ »

Que reste-t-il du lecteur dans cette perspective esthétique qu'il soit implicite ou réel ? Comment modifier le cadre théorique iserien en fonction de cette esthétique multiple que l'on qualifiera volontiers baroque ? D'ordre structural, la réponse que l'on peut formuler reste entièrement tributaire de la structure emboîtée qu'implique le mythe. Puisque réécrit, celui-ci comprend *a priori* le principe même de son développement mis en oeuvre par le lecteur implicite. Avec un mythe tel que celui d'*Erlkönig*¹⁴, ou du Bon Sauvage¹⁵, ou encore de la Genèse¹⁶, Tournier non seulement déplie une histoire déjà connue, mais surtout il produit de nouveaux plis et replis à l'intérieur de ses relectures. Les « étages¹⁷ » dont Tournier revendique sont comme autant de versions du mythe du départ destinées à multiplier le nombre des lecteurs implicites en une série virtuellement infinie. Cette technique obéit donc à l'opération du pliage, ou pour reprendre le vocabulaire tournérien, à celle de la *phorie* dont le prototype serait la langue, en tant qu'elle *porte du sens* car elle finit

⁹ RA, p. 15.

¹⁰ « Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture. » (VP, p. 189) ; « Je reviens à mon thème de la reconnaissance. Le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître, retrouver des vérités, des réalités qu'il croit en même temps avoir pour le moins soupçonnées depuis toujours. » (VP, p. 205)

¹¹ « Subjectivement le sens commun subsume des facultés diverses de l'âme, ou des organes différenciés du corps, et les rapporte à une unité capable de dire Moi : c'est un seul et même moi qui perçoit, imagine, se souvient, sait, etc. ; et qui respire, qui dort, qui marche, qui mange ... [...] Objectivement [...] c'est le même objet que je flaire, que je goûte, que je touche, le même que je perçois ... ». DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 96.

¹² *Ibid.*, p. 93.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ Dans RA.

¹⁵ TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972 (1969). (VLP)

¹⁶ « La famille Adam », TOURNIER, Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11-18. (CB)

¹⁷ « ... le mythe n'est qu'une histoire pour enfant [...]. Mais à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc., sans cesser d'être la même histoire. » VP, p. 188.

par signifier. Le lecteur implicite pris lui-aussi dans ce jeu de superpositions phoriques se voyant porté d'abord par un lecteur quelconque, ensuite par celui devenu auteur de sa mythologie personnelle, « se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère¹⁸ », tout comme la phorie même, laquelle inversée ou pervertie devient « antiphorie, superphorie, hyperphorie¹⁹ ». Aussi, ce jeu dont la structure est dépositaire en vient-il à alterner les caractères du lecteur réel, lequel, selon Iser, n'étant pas à même de réunir tous les éléments signifiants éparpillés dans le texte garde une vue « mobile » et « errante » sur celui-ci (s'offrant d'ailleurs par là force et santé). Or, Tournier comme lecteur réel de ses propres livres cherche au contraire à prendre une « vision totale » lorsqu'il se reconnaît dans chaque point de la structure prolongeant ainsi à l'infini l'acte de lire. Son narrateur névrosé, voire délirant devient machine interprétative qui sans compter le danger capture tous les sens, y compris le non-sens. Aussi bien passé du registre du percept (voir) à celui du concept (comprendre), Tournier romancier, à la manière de ses narrateurs, voit puis déchiffre-t-il tous les signes et paradoxalement, car ceux-ci insistent, n'en finit d'en produire d'autres. C'est la mise en série des sujets « narcissiques », et comme tels sujets à l'expérience du miroir qui surdéfinit, surdétermine cet univers propice à l'entropie et qui devient en fonction d'un véritable lecteur réel non pas impossible, mais avec un terme leibnizien, impossible²⁰.

« de la structure » Comment déjouer cette position doublement inscrite, imbriquée dans le texte tournierien à laquelle toute une pratique de lecture ne cesse de faire appel²¹ ? Comment sortir du sillon commandé par le lecteur implicite au nom du sens ? On a vu la réponse tournierienne qui consistait à exalter, à exacerber cette instance quitte à l'enfermer dans le tourbillon des réflexions et auto-réflexions. De toute façon, l'instance doublement déterminée du lecteur implicite en tant que patient-effet de l'écriture et agent-cause de la lecture prend une fonction psychique essentielle dans l'avènement du sujet incarnant ce que la psychanalyse appelle un « garde-fou ». Si l'on comprend qu'en écrivant on ne cesse de hanter ses propres limites, ses propres folies, en mettant constamment en danger la clef ultime de l'intégrité du sujet, on comprend dès lors que l'institution du lecteur implicite exige tout autant ou même peut-être plus l'auteur lui-même que le véritable lecteur réel. Or, l'enjeu de toute écriture n'est-il rien d'autre que d'échapper à cette instance autoritaire tout en tirant un gain supplémentaire. Dans une double emprise

¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Les vérités d'existence (par opposition aux vérités d'essence) sont régies par le principe de la raison suffisante et subsument la contradiction dans la mesure où leurs éléments se rapportent à des mondes différents. Cf. aussi DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, en particulier p. 79-102 et DELEUZE, Gilles, *Image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 171.

²¹ Notons que la plupart des « tournierologues » font un usage abusé des essais de Tournier, et ceci au nom de l'intention d'auteur, pour vérifier leur position interprétative sans pour autant tenir compte du jeu ironique dont ces écrits témoignent.

épistémologique et ontologique, Tournier va encore plus loin lorsqu'il caractérise son texte échappant à sa maîtrise comme un « monstre naissant, croissant, multipliant, aux exigences péremptoires [...], à l'appétit dévorant », sous l'effet duquel l'auteur, porté par cette « œuvre pie, la pieuvre », « exsangue, vidé, écœuré » devient à tour de rôle « jardinier, serviteur, pire encore le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant²² ». Vu cette série infinie empiétant l'auteur sur la scatologie, on ne s'étonne guère que du contrepoint les mêmes éléments se mettent en une série eschatologique dont les parties sont redevables à ce que Tournier appelle une *Gestalt*²³. A l'évidence, celle-ci est ce gain (de l'Autre) suppléant à la défaite du visage et à l'abjection, à l'humiliation subies par l'auteur lorsqu'il devient le déchet excrémental de son propre corps. Construire une *Gestalt*, c'est donc se (re)donner une figure, corps et visage, à ce qui est devenu méconnaissable, car abje(c)t. Ainsi, de nouveau, l'auteur porte son texte encore une fois avec bonheur narcissique (euphorique²⁴). Par la réappropriation de l'identité temporairement déterritorialisée (manquant à sa place), une nouvelle propriété, un nouveau territoire se reterritorialise.

On voit dès lors que le dispositif mythologique que l'on vient de poser s'avère relatif à une conception esthétique dont les éléments constitutifs, auteur et lecteur, sont non seulement corrélatifs, mais intégrés ou pliés l'un dans l'autre de manière à occuper d'emblée les territoires jadis réservés au lecteur réel. Il s'ensuit que c'est le principe même de la phorie dont la « poupée gigogne » n'est qu'une inscription mi-théorique, mi-littéraire, en tout cas inscription insistante, qui instaure l'*élément paradoxal* de cette esthétique. Celui-ci faisant partie intégrante de la structure, puisque comme le dit Deleuze :

... il n'y a pas de structure sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports ; mais surtout pas de structure sans case vide, qui fait tout fonctionner²⁵.

Les deux séries hétérogènes à relever, l'une relative à l'auteur et l'autre au lecteur, convergent vers un élément paradoxal qu'incarne l'amalgame de lecteurs implicites-explicites, lui aussi redevable à la phorie : d'une part le lecteur implicite à l'emprise étouffante du lecteur réel, de l'autre, le lecteur réel comme proie consacrée sur la table de dissection du lecteur implicite. Néanmoins, participant des deux séries à la fois (d'où toutes complications invoquées), l'objet paradoxal manque à sa place (il n'est ni auteur, ni lecteur ou bien les deux à la fois), tout comme à sa propre

²² VP, p. 184.

²³ Se complaisant à construire son œuvre « à plusieurs étages », Tournier vise à constituer par ses « romans [...] un ensemble absolument cohérent, une „Gestalt“ dont les parties se répondent les unes aux autres. » Entretien avec Jean-Louis Rambures, « Comment travaillent les écrivains », le 23 novembre 1970.

²⁴ « L'euphorique est celui qui se porte lui-même avec bonheur, qui se porte bien. Mais il serait encore plus littéral de dire qu'il *porte* simplement avec bonheur. » RA, p. 132.

²⁵ DELEUZE, 1969, p. 66. Voir en particulier p. 63-66 ; 83, et du même auteur « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 238-269.

identité²⁶. S'il apparaît en excès dans l'une des séries (sous forme des singularités telles que l'auteur chu ou une *Gestalt* à 'case vide'), c'est qu'il est dans l'autre en défaut (le lecteur réel qui arrive comme un chien dans un jeu de quilles, *pion surnuméraire*). L'élément paradoxal est un non-sens, autrement dit « excès de sens²⁷ » opérant un « renversement simultané du bon sens et du sens commun²⁸ ». De fait, comment reconnaître un auteur qui ayant perdu son identité est *horrible dictu* méconnaissable ; ou bien comment prévoir ce qui est imprévisible car devenu « fou », un auteur-devenu-lecteur ? Non seulement du non-sens, l'élément paradoxal est tributaire aussi du sens en ce que celui-ci insiste dans l'une des séries, puis survient comme « extra-êtr²⁹ » dans l'autre. Ce dernier n'étant rien d'autre que le mythe personnel mettant au monde en dernière instance le sujet qui devient écrivain.

Enfin, « sortir du sillon³⁰ », comme prône la devise deleuzienne, Tournier, ami de Gilles Deleuze, le fait lorsqu'il renonce progressivement à l'idée romantique d'une *Gestalt* pour se laisser aller vers des formes beaucoup moins grandioses et ambitieuses que le roman. Lorsque, en trahissant « les puissances fixes qui veulent [nous] retenir, les puissances établies de la terre³¹ », l'auteur des *Petites proses*³² et du *Crépuscule des masques*³³ se reterritorialise sur des fragments. Du reste, ce n'est pas pour autant le fragment comme forme (de l') absolue³⁴ qui retiendra notre attention, beaucoup plus la ligne de fuite que l'élément paradoxal dans son insistance en vient à révéler pour que l'auteur (devenu case vide) soit à même de réaliser sa propre fugue déjouant les forces asphyxiantes de la structure, cette « atmosphère sursaturée » prête à subsumer une mythologie personnelle (objet surnuméraire).

« de la fuite » Si la cartographie³⁵ de cette mythologie personnelle peut paraître intéressante, ce n'est qu'en ce qu'elle expose au grand jour la figure emblématique de l'œuvre tournierien, l'Androgyne. C'est à partir de cette singularité que la machine interprétative se développe en une mythologie personnelle, et inversement c'est aussi en elle que les mythes dépliés (réalisant trois types de dualité :

²⁶ De fait, qu'est-ce que c'est qu'un écrivain par opposition à un philosophe qui « crée des concepts » ? C'est la question sous-jacente qui hante Tournier dès son entrée en littérature.

²⁷ DELEUZE, 2002, p. 262.

²⁸ DELEUZE, 1969, p. 96.

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰ DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 51.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² TOURNIER, Michel, *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986. (PP)

³³ TOURNIER, Michel, *Le Crépuscule des masques, Photos et photographes*, Paris, Hoëbeke, 1992.

³⁴ Voir à ce propos VP, p. 298.

³⁵ Cf. « Rhizome », DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.

l'androgynie, la gémellité et la fausse-gémellité³⁶) finissent par s'envelopper, s'inverser, se pervertir³⁷, se déguiser³⁸ à l'infini. Aussi l'unité duelle archétypale, *coincidentia oppositorum*, fournit-elle un cadre propice au dédoublement où se réalisent soit intégrées³⁹ dans le texte littéraire, soit hors de lui⁴⁰, les investigations philosophiques ou esthétiques voire sémiotiques, caractéristiques des écrits de Tournier. S'y développe donc la carte tourniérienne « connectable », « démontable », « renversable »⁴¹ car ses éléments se réarrangeant de nouveaux « plans de consistance » (*Gestalt*, visages) s'imposent. Les versions présidant à la promotion d'autres formes déformées, déplacées, inverties et perverses obéissent à la force que Tournier appelle la « force centrifuge⁴² » inscrite dans l'Un qui devient Deux, voire Multiple : la figure de l'Androgyne.

C'est elle qui exécute la mise à mort de l'auteur-lecteur que l'auteur des *Petites proses* perpète en écrivant sa nécrologie⁴³ en 1986. A se donner ainsi la mort par ce geste hautement symbolique, puisque castrateur, Tournier se met aussi, paradoxalement, au monde en ce que exister veut dire : « être dehors, s'extérioriser. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas.⁴⁴ » Cette formidable inversion de l'être dans le non-être, dans une mort feinte, cette idée inconcevable de mourir avant la lettre et par les lettres, constitue la ligne de fuite par laquelle Tournier trompe si peu que ce soit la règle du sens commun et du bon sens, ainsi que leur lieux d'inscription temporelle : *Chronos*. Ce temps limité qui « résorbe ou contracte en lui le passé et le futur⁴⁵ » est celui des présents emboîtés en un éternel retour du Même. Le temps de la répétition, *Chronos* nous fait comprendre cette insistance des signes d'où résulte le schéma cyclique dans lequel se développe aussi bien l'histoire des phories tourniériennes que celle d'Abel Tiffauges. Ceci pour dire que *Chronos* est aussi l'espace-temps des réécritures des mythes. Or, « sortir du

³⁶ Cf. la réécriture de la Genèse sous le signe de l'androgynie repris entre autres dans *La famille Adam* (CB) et RA Abel incarnant Caïn ; la figure de la gémellité dans RA par des pigeons et des frères jumeaux, Halo et Haro ; dans TOURNIER, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975 (M) la cellule gémellaire de Jean / Paul, ainsi que la ville de Berlin, figure de la gémellité dépariée. Ou bien le cercle vicieux dans lequel se met à tour de rôle auteur et lecteur (VP). Pour la fausse-gémellité se reporter à la figure de Robinson, frère jumeau de Vendredi (VLP).

³⁷ Cf. Le monde souillé d'Alexandre, « dandy des gadoues » par opposition à celui sacré de Thomas Koussek dans M.

³⁸ C'est le cas entre autres du mythe de l'Ogre (Monstre) exposé dans RA, interprété dans VP, p. 117-118, puis cité dans M, p. 165, voire sous forme d'autocitations en bas de page par Tournier lui-même « cf. Le Roi des Aulnes », dans M, p. 186 ou « cf. à ce sujet VLP, roman », dans M, p. 421.

³⁹ Cf. « Log-book » de Robinson, « Les écrits sinistres » d'Abel Tiffauges, *Les journaux intimes de Paul, de Jean et d'Alexandre*. Du point de vue narratif, ces cas présentent une difficulté dans le discernement des frontières entre fictions et « diction ».

⁴⁰ En particulier VP, PL, MI, et aussi TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire*, notes de lectures, Paris, Mercure de France, 1981.

⁴¹ DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 20.

⁴² Par exemple « le sexe, c'est la force centrifuge qui vous chasse dehors » M, p. 85, ou p. 277.

⁴³ « Michel Tournier (1924-2000) », dans PP, p. 244-245.

⁴⁴ VLP, p. 129.

⁴⁵ DELEUZE, 1969, p. 77.

sillon », Tournier le fait même si cette tentative est d'emblée vouée à l'échec car participant et du non-sens et de la folie. La fuite instaure un « temps illimité », connu des Stoïciens sous le nom d'*Aïôn*, avec pour propriété d'« esquiver le présent ⁴⁶ ». Pour ce qui est de l'espace dans lequel le temps « non pulsé » de l'« extra-être » s'établit, c'est bien celui du *réel*, impossible ou impossible, que le sujet parlant a déjà perdu avant la lettre, avant son accès au symbolique. C'est là, au *réel* lacanien qu'aspire le « sujet » quand il *devient*. C'est l'enjeu de l'écrivain qui selon la typologie des *Météores* devient « délinquant par l'esprit ⁴⁷ » et rejoint en écrivant les « marginaux », les « minorités ». Comme si Alexandre comprenait mieux ce que Deleuze voulait dire en écrivant qu'« écrire [...] ce n'est pas devenir écrivain. C'est devenir autre chose ⁴⁸ ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁷ M, p. 118.

⁴⁸ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 54.

Nos auteurs

Sándor ALBERT : albert@sol.cc.u-szeged.hu

Maître de conférences habilité en linguistique, il enseigne la linguistique française, la théorie et la pratique de la traduction, la philosophie du langage et il est traducteur de plusieurs ouvrages en sciences humaines. Spécialiste de la théorie et la critique de la traduction ainsi que de la philosophie du langage, il est auteur du livre *Traduction et philosophie* et de nombreux articles dans le domaine de la traductologie.

Veronika BAKONYI : bergera@freemail.hu

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature hongroise du XX^e siècle, elle poursuit des recherches dans le domaine de la poésie française et hongroise du XX^e siècle.

Katalin DOHAR : doharka@freemail.hu

Etudiante en première année à la formation doctorale en littérature française, elle poursuit des recherches sur le récit de voyage en Orient au XIX^e siècle.

Zsuzsanna GÉCSEG : gecsegz@sol.cc.u-szeged.hu

Maître-assistant en linguistique, elle enseigne la syntaxe et la sémantique du français contemporain, la théorie de l'énonciation et la pragmatique. Elle prépare sa thèse de doctorat dans le domaine de la syntaxe et la sémantique du français.

Tímea GYIMESI : gyimesi@sol.cc.u-szeged.hu

Maître de conférences, elle enseigne la littérature française du XX^e siècle et la littérature contemporaine. Spécialiste en théorie littéraire et philosophie contemporaines, elle est auteur de nombreux études et traductions notamment sur Michel Tournier et Gilles Deleuze.

Ildikó FARKAS : farkasi@sol.cc.u-szeged.hu

Maître-assistant en linguistique, elle enseigne la grammaire descriptive du français contemporain, assure des cours d'interprétation et la pratique de la traduction simultanée et consécutive.

Judit KARÁCSONYI : karijudi@freemail.hu

Assistante, elle enseigne l'interprétation consécutive et simultanée et donne des cours d'Introduction à la sémiotique. Elle prépare sa thèse sur l'image cinématographique.

Eszter KOVÁCS : polieszter@yahoo.com

Etudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française, elle poursuit des recherches sur la notion de voyage dans la pensée de Diderot.

Katalin KOVÁCS : kovacsk@mars.arts.u-szeged.hu

Maître-assistant en littérature, elle enseigne la stylistique française, la méthodologie du français langue étrangère ainsi que l'esthétique picturale. Spécialiste de la pensée picturale des XVII^e et XVIII^e siècles en France, elle est auteur de plusieurs articles sur l'esthétique de Diderot.

Anikó KÖRÖS : *k.niko@freemail.hu*

Étudiante en première année à la formation doctorale en littérature, elle poursuit des recherches en matière du roman français des Lumières.

Jenő ÚJFALUSI NÉMETH : *njeno@sol.cc.u-szeged.hu*

Maître de conférences, il enseigne la littérature des XVI^e et XVII^e siècles. Spécialiste du théâtre de Corneille, il est auteur de nombreux articles sur l'art dramatique du XVII^e siècle et d'une anthologie de la poésie française du Moyen Age au Baroque.

Ágnes PÁL : *andrasimreh@freemail.hu*

Ancienne étudiante de la formation doctorale, elle prépare sa thèse sur les lettres intimes au XVII^e siècle.

Miklós PÁLFY : *palfym@sol.cc.u-szeged.hu*

Professeur en linguistique, il enseigne l'histoire de la langue française, la littérature française du Moyen Age et la grammaire contrastive du français et du hongrois. Il est spécialiste en lexicographie et lexicologie françaises. Il est l'auteur d'un dictionnaire français-hongrois de taille moyenne.

Virág PATAKI : *eilert@freemail.hu*

Assistante, elle enseigne la stylistique française et la poétique du XIX^e siècle. Elle prépare une thèse sur la poétique mallarméenne.

Olga PENKE : *polga@sol.cc.u-szeged.hu*

Maître de conférences habilité et directeur de la formation doctorale en littérature française, elle enseigne la littérature et la philosophie des Lumières. Spécialiste de l'historiographie des Lumières, de la transformation des genres littéraires et de la fortune de la littérature et de la philosophie françaises en Hongrie au XVIII^e siècle, elle est l'auteur de nombreux études et d'éditions critiques des auteurs des Lumières hongroises, ainsi que d'une monographie sur l'histoire philosophique des Lumières françaises et hongroises.

László SUJTÓ : *sujto@freemail.c3.hu*

Maître-assistant en littérature, il enseigne l'histoire de la civilisation française jusqu'à la Révolution et la poésie française du XIX^e siècle. Spécialiste de Baudelaire, il est auteur de plusieurs articles et aussi traducteur de nombreux ouvrages d'histoire et de philosophie.

Géza SZÁSZ : *szasz@primus.arts.u-szeged.hu*

Maître-assistant, il enseigne principalement l'histoire et la civilisation françaises. Il est spécialiste du genre du récit de voyage ainsi que des relations franco-hongroises au début du XIX^e siècle. Il est auteur de plusieurs articles traitant de l'histoire des voyages et de la transformation du récit de voyage.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.jate.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Pálffy Miklós egyetemi tanár
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 53/2003.